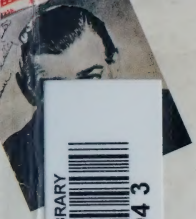
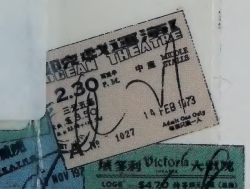
CANADA HONG KONG LIBRARY
3 1761 07691994 3



吳昊的香港電影民俗學



次文化堂・影象文化

RC

次文化

影象文化

時代見証

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761076919943

影象文化系列之一

香港電影民俗學

吳昊著

次文化堂出版

次文化電影學叢書

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

027

——次文化影象文化系列①

香港電影民俗學

作　　者：吳昊
社　　長：彭志銘
發 行 人：王正寬
發行經理：鄭偉龍
出版顧問：馬傑偉
編　　輯：江燕媚
助理編輯：葉慧珊
封面設計：原秋白
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道 612－618 號
　　好望角大廈 10 樓 1009 室
電　　話：7805625
印　　刷：友聲國際印刷有限公司
總 經 銷：利源書報社有限公司
出版日期：1993 年 7 月初版
書　　號：SCB162
ＩＳＢＮ：962-7420-06-97
定　　價：HK$60

©一九九三年　版權爲次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

香港電影民俗學序

電影是甚麼？

電影是一個時代、一個民族、一個社會、一個文化的活動紀錄。

其實，要閱讀某一個國家的電影是極不容易的，尤其舊電影，因爲你與該時代、該民族、該社會、該文化都有所隔膜。

「電影語言是世界共通性的，無需要瞭解這麼多才看得明白一部電影吧！」一般電影學家很愛以此爲藉口掩飾自己的懶惰。

於是，沒有西方學者看得明粵語片的黃飛鴻，同樣也沒有香港影評人試圖看懂神話式的非洲電影。

香港電影民俗學——從電影看我們這個民族的獨特的神話、傳說、文化模式、社會變遷諸面貌，過程艱苦，研究經年，但我爲此而自傲，因爲書中每一篇章都是我心力的結晶。

吳昊

一九九三年

目　錄

香港戲院鉤沉錄 3

論香港的流亡文藝與電影 21

電台廣播劇與粵語片的關係 46

李我——天空小說・電影 56

對落後的一點回憶 65

香港僵屍電影的「跨文化」接觸 76

重提嶺南少林舊事 91

武俠世界的再構造 114

功夫喜劇——傳統・結構・人物 139

黃飛鴻——英雄？草莽？ 147

二十年香港喜劇電影內容的初步分析 155

喜劇的基本語言——笑話 172

笑話的基本語 177

喜劇藝人——精神分裂者的肖像 181

許冠文的喜劇世界 188

作者小傳 197

香港電影民俗學

廿載風流夢

香港戲院鉤沉錄

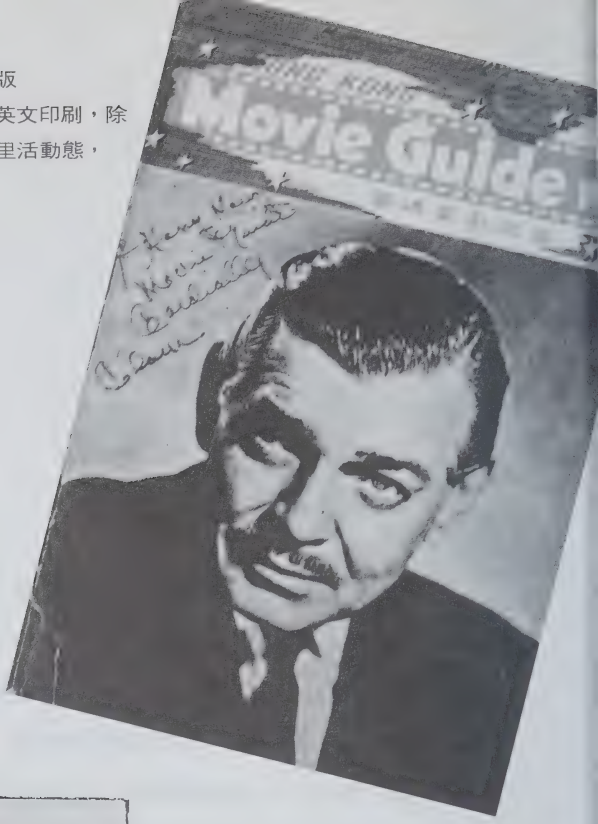
（1947～1967）

一

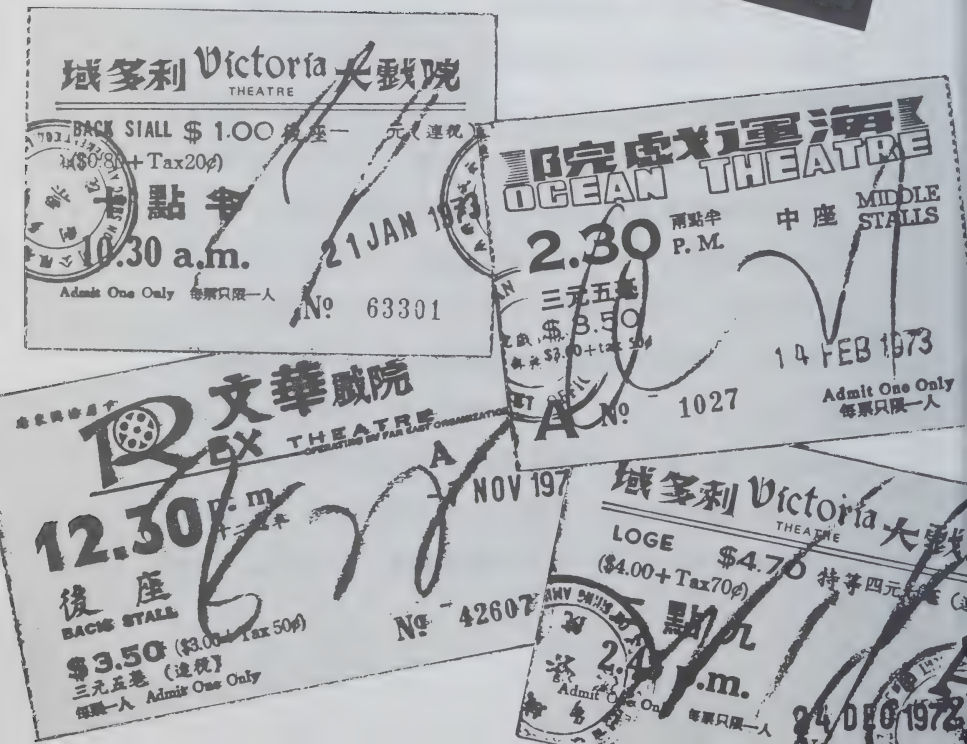
電影院，同時是夢的零售與批發所，人類文化史上從來沒有過這樣的結集着大量的人，在同一個地方，矛盾地做着自我中心而又集體主義的夢。戰後的香港社會是不快樂的，它無法克服淪陷期所造成的艱困，更無法消化中國解放期暴湧而至的百多萬難民，這是靠吃美國救濟品生存的年代；社會窮困，戲院發達——「荷里活定律」（電影給大家製造幻想，提供避難之所）。戲院之數，從光復期間的三十多家，發展到一九五五年，已有六十多家了。

戰後香港電影院形態，大約是承接戰前情況。一九四一年鄧超編著的《大香港》有此記載：「電影開映時間，每天分四場，下午二時卅分，五時二十分，七時十五分，九時卅分，如影片有號召力則於下午十二時卅分加映特別場，五時二十分一場，謂之公餘場，所以便利辦公人員於五時放工後往觀……各電影院座位多分為前座、中座、後座，樓上則分為前廂，後廂……有專映外國片，有專映國語片或粵語片，亦有中西片均有放映者，另分甲乙丙三種

五十年代西片院線會出版《香港電影指南》，中英文印刷，除介紹西片外，還報導荷里活動態，每本只售二角。



當年的戲票，正場後座是三元五角，早場十點半只收一元。



院，甲種為頭手院，即凡有新片必先在該院放映，香港則為娛樂及皇后，九龍則為平安，乙種丙種為二手及三手院，即二輪及三輪之謂……」戰後頭輪戲院越開越多，不讓娛樂、皇后、平安三家專美，文中所說「樓上則分為前廂，後廂」亦是超等和特等之分；至於戲院最早為十二點場，到了一九五四年有所變化，頭輪西片戲院每逢星期日早上十一時放映「七彩卡通」，是為當時最早的放映時間了。這個時期的戲院文化特徵：

戲票　無劃一票價，因戲院規模，電影質素，放映先後（首映或重映）而有所變異，但差距不大。首輪西片票價大約前座一元二角、中座一元七角、後座二元四角、超等三元五角、特等四元七角。首輪粵語片收費大約前座四角、中座七角、後座一元、樓上一元二角。公餘場樓下二角，樓上四角。星期日十一時「七彩卡通」，樓下一元，樓上元半。

刊物　票房發售電影特輯小冊子，一角錢一本，有劇情介紹、劇照、歌詞和影星動態。西片院線曾經出版過《香港電影指南》（一九五四年創刊），中英文印刷，介紹西片之外，還報導荷里活動態，每本只售二角。還有轉映二輪西片時期的景星戲院，每日選映一部西片，連續了好幾年。院方每月出版一本電影手冊，詳細介紹每部片的導演與演員，儲夠十二本，付一元費用，戲院負責替你釘成硬皮合訂本，還印上燙金姓名，留為參考及紀念。

贈品　入場之際，隨票附送贈品，可能是新牌子的汽

水、化妝品或糖菓等，使你不能拒絕。當時很多外國產品都靠這種宣傳方法，硬生生的打入了香港市場。就座之後，穿得很漂亮的糖菓女郎向你兜售爆谷、口香糖和香煙——都是外國貨。頭輪西片戲院刻意地要在文化上改造你呢。

觀影　這個時期的電影普遍長度大約七十分鐘（美國B級片可以更短），放映正畫之前有需要其他東西充撐場面，例如新聞片、紀錄片的放一大堆，還有下期預告，不日預告，要不然真人表演，雙料娛樂。

扯衫尾　一票兩人入場已成觀影習慣，成人攜帶小童「坐大腩」，或兩名小童共坐一席位，在當時經濟桎梏的社會氣氛下是順理成章的。直到一九六一年十一月六日，警務署牌照局才嚴正執行本港娛樂稅法例，「戲院每一座位只限一人，觀眾一人一票，無論成人或小童，均須憑票入座。」如果違例，戲院與觀眾雙方均被起訴，罰款或入獄。「扯衫尾」行為受阻，短期間打擊了戲院生意，「於是觀眾與戲院守閘往往發生不必要糾紛。同時觀眾前往購票入場者又突然減少……」（一九六一年十一月十一日《成報》）

二

這個時期的香港戲院頗似雜架攤，除了放映電影之外，還做大戲，演話劇，供應場地給各類跑碼頭藝人（諸

如扒手大王、魔術大師、艷舞團）表演，還有學校的畢業典禮、社團的賑災籌款，甚至宗教的佈道大會在此舉行。舞台反映人生百態又一「例證」已。

一九五三年《工商日報》的一段廣告：

「中國佈道會國語禮拜

遷回快樂戲院舉行

講者：林景康牧師

時間：四月廿六日上午十時

歡迎赴會聽道」

從現代觀點看來，戲院宣道是難以想像的，但在當時集體聚會的地方不夠，新興宗教團體只好借助戲院傳道了。這是戲院的社會功能。而戲院的真正協助社會，要算一九五四年初，把社會參與推向最高潮。

一九五三年聖誕節，石硤尾木屋區大火，六萬災民無家可歸，香港掀起了史無前例的賑災運動，歷數月不止。電影界聯同戲院商在五四年一月發起義演義映籌款運動，當時「港九戲院同業商會，為響應急賑深水埗石硤尾六村火災災民，發動義映籌款……；一、新舞台戲院定元月二日義影《慈母淚》，並請馬師曾、紅線女登台演唱；二、國民、金陵、新世界、域多利、光明、好世界、龍城等七戲院，定元月六日九點半一場，優先義映中聯企業公司報效最新作品——《父與子》一片；三、樂宮戲院定元月八日上午十一時半，義映歌倫比亞影片公司報效影片——《一曲難忘》；四、娛樂戲院全體職工捐薪一天；五、

其它戲院亦在籌備舉行義映中，日期容再續報。」（一九五四年一月三日《工商日報》，利舞台戲院與旅港影人劇團義演話劇《雷雨》救災，大世界戲院義映《霹靂灣》等，差不多全港戲院總動員籌賑難民，在香港社會發展史上，這是史無前例的。

三

如果說人生如舞台，那麼戲院就是社會和政治的反映了。

前電視時期的香港，戲院可供政府作政治教化用途。一九五三年英女皇加冕，在會景遊行之前，政府為了鼓勵年輕一代港人對新英國帝皇有更深認識，便由社會局組織街坊會、青年團體等，大量徵用戲院免費招待學童街童參觀加冕電影。為了配合政策，五月三日利舞台與樂宮放映《歷代英皇加冕特輯》（Royal Heritage），六月八日娛樂與樂宮放映《天佑女皇伊利沙伯二世加冕特輯》（Elizabeth is Queen），六月十一日中央、東樂與國際聯映港產的《英女皇加冕會景大全》，二十二日域多利、光明與好世界聯映也是港產的《慶祝英女皇加冕港九新界會景全集》。其實政策一直在影響着戲院，早在一九四七年，為了保障英國電影在香港市場的利益，「立法局前日（四月十二日）首讀通過《一九四七年英國影片法例》，規定各影院於七十天片期內，英國片須佔七天。在美國影

片排山倒海而來的現在，當局為了支持英國電影的市場，這種措施是很正常的，有人以為這是帶強制意味的『推銷』，其實是不然的。因為法例只規定影院放映，並沒有限制觀眾挑選之權……」《新生晚報》失筆江郎的專欄「剪燭談」對此事的評述。

戲院既是政府的政策陣地以外，更是意識形態爭奪戰的戰場，美國曾經杯葛香港四間電影院，禁止該國片商與他們做生意，因為與共產主義有關，這是一九六〇年七月發生；被美國的所謂「外國財產管制規則」列入黑名單的四家戲院是普慶、快樂、都城和國泰。

在這種氣氛的渲染下，香港電影院的政治壁壘越顯敵我分明。六七年暴動，好些戲院成為「作戰基地」和「政治講習所」。當年六月十四日，觀塘銀都戲院因非法集會而被警務處吊銷戲院執照，是為香港戲院史上的首次；防暴隊是在該晚十一時廿五分執行命令，進入銀都，「當時該院尚未散場，警方將命令宣佈後，觀眾即行離去。警方人員將戲院大堂所張貼的煽動性大字報、標語和照片全都撕下，再繼續進入三樓放映機房，將封條貼在該院的三部放映機上，同時將懸掛着的戲院牌照取去。」（一九六七年六月十五日《工商日報》）警務處又在十月四日票控南洋戲院，聲稱該戲院未有合法牌照演舞台劇（國慶文藝匯演）。由此得見，香港戲院既可作尋夢谷，亦可變政治橋頭堡，實在匪夷所思。

四

五十年代電影放映事業最轟動的事情莫過於一九五三年立體電影來港，帶來了新的感官刺激。最早是四月九日，皇后平安放映美高梅彩色立體短片，跟着四月十日，利舞台放映英國攝製的實驗立體電影，至於第一部立體劇情片在港放映是四月十八日的《警匪浴血戰》（Man in the Dark），然後是《蠟像院魔王》（House of Wax），觀影眼鏡每對售價八角，如果租用的話，租金二角。當時報章的報道：「據娛樂圈裏消息，前週末立體電影先後推出了兩套以後，票房賣座紀錄都直昇到首位，這可反映出觀衆們愛好新鮮和刺激的傾向。」（《新生晚報》）「立體電影在香港瘋魔了影迷們，每天一早，戲院門前，影迷排成長龍去輪購入場票。」（《工商日報》）。

立體電影「收得」，跟風的香港影界立刻爭相拍攝本地的立體電影。東樂在五月二十二日放映「中國第一部立體電影」舞台藝術片《戰古城》（盧啟光、陳好逑主演）。六月十九日戲院放映第一部立體粵語劇情片《淘金記》（藍夜、羅艷卿主演）。六月二十八日第一部立體國語電影《玉女情仇》（岳麟、黃河、王萊主演）在戲院放映。立體電影在票房上的成功，是直接迫使院商明白到先進放映器材的重要性，以後幾年院商不斷改革，諸如「弧形銀幕」、「陶德立體」等紛紛出現。

當《蠟像院魔王》那些殘殺鏡頭直逼眼前之際，酥胸粉腿赤裸裸的展現舞台——「巴里艷舞團」抵港，先在北角大世界戲院演出，大受歡迎，便輾轉在荔園、中央、普慶上演，竟歷時三月不衰。巴里艷舞團有多少成員是舶來品，不得而知（當時《工商日報》的花邊新聞認為「是地道的九龍城脫衣舞的腳色」），但艷舞團所標榜的「豪華佈景，嬌艷美女，菲島音樂，原予燈光」，顯然給觀眾帶來新的感官刺激，亦開以後戲院表演艷舞之先河。五三年的香港戲院向大家提供了刺激絕倫的純感官世界。

隨着香港放映業的蓬勃，影展的舉行是順理成章的。一九五六年六月十二日第三屆東南亞電影展（成員包括菲律賓、台灣、日本、印尼、泰國、馬來西亞及香港）在此地舉行。影展為期五天，大會會場在半島酒店，電影放映場地則選了皇后與平安兩間戲院。港督葛量洪爵士應邀主持開幕典禮，晚上更大放煙花以示慶祝。香港出品《長巷》（陳燕燕、王引主演，卜萬蒼導演）獲得最佳劇本獎（編劇是羅臻）。在第三屆東南亞影展閉幕時，大會宣佈下屆改名為亞洲電影節。

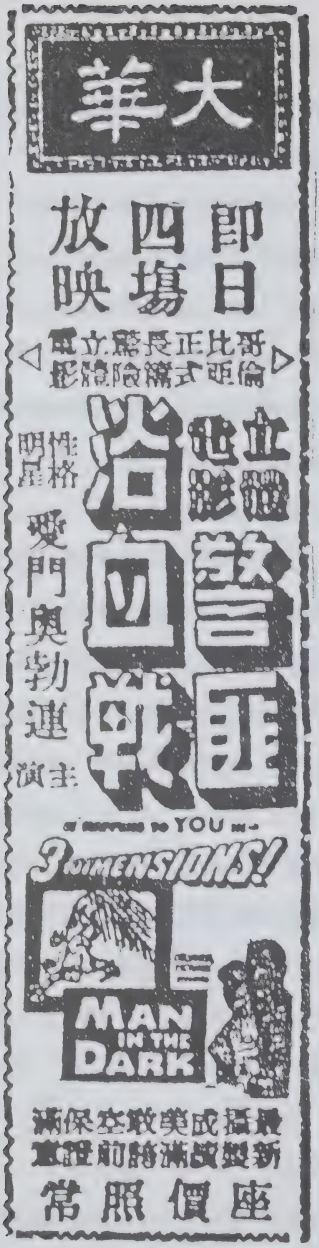
五

二十年來戲院知多少？

先看戰前情況，一九四一年香港只有二十七家戲院，在香港的有娛樂、皇后、東方、國泰、新世界、中央、利

香港戲院放映第一部立體劇情長片《警匪浴血戰》的戲院廣告。

一九五四年瘋魔香港引起新的感官刺激的「巴里艷舞團」的廣告。



舞台、太平、香港大舞台、國民、九如坊；在九龍的有大華、文明、平安、光明、明星、旺角、油麻地、東樂、長樂、景星、第一新、新九龍、廣智、北河、彌敦和新華。戰後兩地多添了七所影院：大觀、勝利、高陞、普慶、國際、新聲和龍鳳。

從四七到五七年，興建的戲院合共四十家：（香港）中華、西園、麗都、筲箕灣、樂聲、豪華、環球、雙喜、長洲、永華、明園、金星、金陵、香島、真光、紐約和都城；（九龍）大世界、仙樂、永樂、光明、麗斯、好世界、百老匯、璇宮、百樂門、快樂、沙田、新華、金華、新舞台、樂宮、皇宮和域多利；（新界）荃灣、同樂、大光明、大埔、光華和石湖。新的興建，不過舊的拆卸。一九五七年香港戲院總數是六十二家。

從五七到六七年，一共興建了五十三間戲院，包括：（香港）永華、鴨脷洲明珠、金龍、東城、南洋、南華、皇都、總統、英京、國都、國賓和新都；（九龍）民樂、亞洲、金門、美麗宮、珠江、倫敦、益智、荷李活、國華、銀都、金冠、國寶、黃金、麗宮、華樂、寶聲、新聲、英華、麗華和麗聲；（新界）元朗、西貢、好景、行樂、金都、皇宮、洪水橋、粉嶺、華都、錦田、龍華、寶華和蘭宮。一九六七年的戲院總數是九十七家。

特別一提戲院的兩個主要行業：

帶位　在黑暗中工作的人，當時戲院樓上樓下帶位人數十個左右。頭輪西片院線愛聘用女帶位員。她們工作十

四天才有一天的假期，而這一天的假期要在星期一至五選擇一天，週末和公眾假期是不能放假的。月薪大約二百元。如果沒有十二時早場的話，她們可在一時三十分返工。每場戲散場之後，帶位還要協助雜工們打掃地上垃圾，準備下一場。在地上觀眾遺留下來的東西會有錢包、手錶、墨水筆、雨傘、雨衣、手袋等……皆由於觀眾健忘，帶位便須要將有用之遺物全部交到主管處，如果無人認領，便在年尾由全院職工公開拍賣，價錢很低，所得則全部由帶位及雜工均分。男帶位員不及女的斯文，有時甚至發生帶位侮辱觀眾事件，諸如「下午五時記者到豪華戲院看《血洒古戰場》，到院時前座已告滿座，記者只好買後座，他選了後座最前面一行，竟被帶位員懷疑他買前座票坐後座位。還有大世界戲院的帶位員態度惡劣，厲聲呼喝，而且亂指一通。」（一九六〇年七月二十七日《真報》）。

走片　有鑑於院線錯綜複雜，拷貝分配不足，便有走片的需要。片商將電影拷貝分成四至五餅，每餅約可放映二十分鐘，只要走片的活動快捷，相鄰的兩間戲院便可以靠走片而共用一個拷貝，幹走片的需要把握時間，電單車運駛如風，如果趕不及，銀幕放映突然中止，漆黑一片，是為「斷片」也。走片月薪一百元以下，而交通費由院方支付。近年做走片的員工，多是以日薪計算，每日走片四場，可有七十五元的收入。但所乘電單車及電油費則要自備。

六

在二十年香港戲院發展過程中，一些有趣的首創性紀錄是不容忽略的。

第一次世界首映在香港：一九五三年一月一日皇后和平安戲院放映《轟炸廣島記》（Above and Beyond），該片由羅拔・泰萊和綺蓮娜・柏嘉主演，當日作世界性首映。

第一個弧形銀幕在香港：一九五三年六月一日璇宮改設弧形銀幕（Panoramic Wide Screen）放映《戲王之王》（The Greatest Showon Earth），由比提・赫頓、查爾登希士頓和康尼・威特主演。

第一部立體劇情片在香港：一九五四年四月十日大華放映立體《警匪浴血戰》，該片由愛門・奧勃連主演，廣告宣傳語句為「哥倫比亞正式長篇驚險立體電影，最新攝製成績美滿敢誇空前保證滿意」。

第一部百萬電影：中國戲曲藝術片越劇《梁山伯與祝英台》。該片從一九五四年十二月十四日在港公映，直到一九五五年三月卅一日才落畫。首輪映期長達一百〇七天，收入港幣一百一十餘萬。這個時期的票房，一部電影能賣二、三十萬已算非常「收得」的了。

第一部超視綜藝體在香港：一九五五年一月一日娛樂、樂宮和璇宮聯映超視綜藝體（Vista Vision）電影《大團

圓》（White Christmas），該片由丹尼・基、冰・歌羅士比和維拉・愛倫主演。

最大規模的粵語片聯線：華南影劇工作者為紀念「一代笑匠」伊秋水，而發起拍攝一部動員全體影劇界數以百計演員主演的《後窗》；一九五五年十二月七日，全港專映粵語片的戲院二十多家同時聯映《後窗》，打破了香港開埠以來戲院聯映的紀錄。

第一次國語片聯線：這個時期國語片業正陷低潮，而且戲院排映非常困難——市場給粵語片和西片壟斷，國際影片公司總經理歐德爾，為協助國語製片業打開發行僵局，聯合十六間國片公司，與璇宮、金城、仙樂三家戲院，成立第一條聯映陣線，長期上映國語片。一九五六年十一月，聯映陣線第一炮《喜臨門》（邵氏出品，李麗華和趙雷主演，陶秦導演）。

第一次躍登世界票房紀錄：一九五六年三月份荷里活票房報告書上載，香港的八大西片公司的票房收入已躍登世界第十九位。

第一次舉行國際影展：一九五六年六月十二日第三屆東南亞影展在港舉辦，參展作品在皇后及平安戲院上映。最佳影片是菲律賓的《血戰私梟》，最佳男主角是菲律賓的羅沙，最佳女主角是日本的高峰秀子，最佳劇本是香港的《長巷》。

第一部南韓電影在香港：一九五七年八月二十七日晚上九時半，南韓電影《阿里郎》在娛樂戲院作歷史性首映，

當夜特別由南韓駐港總領事，官式邀請港督及各國駐港使節紳商鉅子蒞臨參觀。南韓影后趙美玲於九月三日飛港，為該片正式首映而登台表演。

第一部陶德立體電影在香港：一九六〇年二月十一日樂聲戲院放映陶德立體（Todd Ao）《南太平洋之戀》（South Pacific），當時《真報》娛樂版報導——「銀幕宏大，舞台煥然一新，牆邊響筒特多，共二十七個……配合了六聲帶入音路的立體聲，發揮宏亮，前後左右上下均有顯著的分別，使觀眾者有如置身戲中，如身入其境，與過去戴特別眼鏡觀看電影時之戲中人物噴出銀幕外之立體大異其趣。」

香港第一個影迷特使：一九六三年八月美高梅公司、英國海外航空公司、皇后、麗聲和皇都戲院聯合舉辦「香港影迷特使」選舉，獲選者將免費赴倫敦參加《名流怨婦》（V.I.P.S）首映禮，這是個別開生面的宣傳活動。參賽者經筆試面試，還要複賽，到了八月二十六日港大醫科女生任淑姿小姐獲選，她便乘搭航機飛往倫敦，住四天第一流酒店，穿着免費度身訂做的晚禮服，與玉婆、波頓等大明星並列出席《名流怨婦》之首映禮。這個香港影迷特使應該是前無古人後無來者了，因為類似的競選比賽再沒有出現過。

一部破多項紀錄的西片：《鐵金剛勇破間諜網》（From Russia with Love）一九六四年八月在香港放映，掀起了香港電影工業及放映業的特務片熱潮，國、粵

語片爭拍間諜題材，電影院紛紛放映英、美、法、義攝製的特務片。《鐵金剛勇破間諜網》當時所創的紀錄是1. 連映八十五天，創西片映期最長紀錄；2. 收入總數達一百三十萬，創西片賣座新紀錄；3. 觀眾人次達六十五萬人，創觀眾最多紀錄；4. 大華戲院放映十三週，獨家收入達七十六萬，創一院一片之最高紀錄。

第一次吊銷戲院牌照：發生於六七年暴動，六月十四日警務處下令吊銷觀塘銀都戲院執照，該院被迫停業。

七

從四七到六七年，廿年一覺揚州夢，戲院滄桑無限，因為香港寸金尺土，一塊地不辦戲院的用途更廣，大可興建酒店、商店、住宅，獲利遠超戲院所賺到的，所以老字號戲院一經拆卸，多數從此消失。這二十年來，拆卸的舊戲院相當多，包括香港、九如坊、文明、平安、光明、明星、第一新、新九龍、廣智、北河、光明、百老匯、璇宮、彌敦、大觀、勝利、龍鳳、中華、西園、筲箕灣、明園、都城和石湖等接近三十家。

每一家戲院都有它本身的故事，都可反映香港社會發展歷史和軼聞，實在值得個案研究。在這裏，我只可能舉三幾個例：

新世界戲院　一九二三年興建，創辦人是黎民偉——香港電影史上第一個拍攝故事片的人。新世界比皇后、娛

樂還要早，它擁有兩項放映史上的驕人紀錄：1. 放映第一部有聲國語片，日期是一九三〇年十一月，片子是《野草閒花》（由金燄與阮玲玉主演，孫瑜導演）；2. 放映第一部有聲粵語片，日期是一九三三年之冬，片子是《歌侶情潮》（由新靚就——即關德興與胡蝶影主演）。六十年代中期開始該院漸趨沒落，一來由於設備古老，二來由於社會變遷——香港島方面的消費中心向東（銅鑼灣區）遷移。從此就一蹶不振，終於在一九八二年拆卸。

中央戲院　建於二十年代初期，早年主要是做大戲的，不同新世界——「獨沽一味」放映電影，但命運相同，早在一九七一年拆卸。中央戲院的宣傳怪招曾一度留為佳話。它在放映一九五五年出品的《沙三少與銀姐》時（由石燕子與紅眉主演），把七隻鑊掛在門前，非常引人注目。「典故」與女主角紅眉有關：她從影之前本是舞女，某夜給舊相好及另三名男子在跑馬地山光酒店輪姦七次。在法庭作供時，控方供辭有「連開七鑊」之語。紅眉因此成為新聞人物，跟着有人找她拍電影，而中央戲院亦以此「七鑊」為宣傳噱頭了。沒落階段的中央，靠真人表演艷舞，實行雙料娛樂以吸引觀眾，悲情之極。

樂宮戲院　一九五二年十二月十日開幕，不過樂宮大廈早在幾年前已經建立，屬何東爵士產業。戰後中國華北發生水災，何東爵士就決定將大廈收入分為三份，兩份給予其後人，一份則作救濟華北水災之用，每年得款若干，即匯往國內的救濟機關辦理，其後大陸解放，此計劃也就

中止了。不過在何東遺囑裏有所決定，如果十年內，國共問題仍未解決，則此項救災基金便可結束，該幢樓宇之主權，便交由其後人主理。當然十年後國共問題仍未解決，何家的「救濟華北水災基金」作結，於是樂宮戲院大廈在一九七〇年出售，該戲院終於在兩年後拆卸。

以上只是三個個案，研究香港城市民俗學的人士有義務把其它的完成。在浩瀚的資料叢中，我曾數度迷失。

（寫於一九八二年）

參考資料：

1.《新生晚報》1947～1967
2.《工商日報》1950～1967
3.《真報》1952～1967
4.《華僑年鑑》1948～1967
5.《國際電影》雜誌 1955～1956
6.《世界電影畫報》雜誌 1953～1954
7.《大香港》1941 年版，鄧超編著，香港旅行社出版。

愛恨中國——

論香港的流亡文藝與電影

一

在遼闊的海洋，遇着暴雨狂風，驚濤駭浪，滿天星斗突被烏雲吞噬，四周黑漆一片，雷轟閃電像萬條金蛇繞着震鑠的戰鼓，又像排山倒海的萬馬奔騰，這英勇的舵手和掙扎着的船夫，正在天旋地轉的孤舟震盪裏，默默地向着那遙遙燈塔的一線微光而邁進——這情景，又是何等驚險而壯闊！

朋友，我們流亡的心情不就是像這樣嗎？

不像一粒浮萍，一根斷梗，也不像一瓣落花，隨着東流水幽幽飄去；那些小花草的飄流，不是我們這個大時代的影子。然而，我們要注視那些在水面上飄流的影子，跟着那些凌亂、悲哀的影子，像木屑、竹頭、果皮之類望去，堅毅英勇地前進，就可能發現另一塊新大陸。

洪流是人生的一股鮮紅的血液，而土地在心中生了牢固的根，像一塊白熱的鋼鐵，離開了祖國的浪人，遠別了父母的遊子，在今天，已不是一人一家的私事了，已不是一鄉一城的眷戀了。逃脫了人世間的悲慘、憂鬱、殘酷和黑暗，而奔向光明、自由的領域，千千萬萬層層疊疊像潮

水一般的湧來，這是一幅偉大的畫圖！描寫在這畫圖中的不是飢餓和疾病，貧困和生死，而是民族新生的徵象，時代前進的輪廓。

朋友，你應該不會忘記我們歷史上的絕大的悲劇，你應該更不會忘記由這一幕悲劇而產生的輝煌的絕大的場面……

（易君左著《香港心影》，一九五四年）

二

我在以上長篇大論地引用五十年代香港報人兼作家易君左《香港心影》首頁文章〈流亡〉，因為我覺得這幾段文字可以反映出解放後中國知識分子一輩在香港亂世浮生的心態：流亡的痛苦（痛苦中的希望）。

一九四九年及以後，中國人遷徙到南端海角英國屬土香港，這算否流亡？（親共人士習慣稱之「南來」），我不打算尋找政治學上的定義，而其時人們因顛沛流離帶來的窮困、受苦、死亡，並不是區區一個名辭可帶給人性的補償……

唉，流亡。

風雨飄搖的一九四九年。

十月，廣州市人心惶惶，從南京、上海、武漢、重慶、桂林、昆明湧來了很多人，他們輪候火車落香港。從十月十日至十四日，已經有數逾十萬人搭直通火車抵港

……

十四日下午二時，九廣直通火車「江南」號快車開出後，擠在火車站內外的人，還以為仍有班車開出，怎知這卻是最後的一班了。當大家知道這個消息後，面上罩着失望、驚惶、徬徨的神色。（直通火車這一停頓，直到三十年後——即一九七九年，才再通行。）

下午三時，廣州市民聽聞海珠大鐵橋已被炸破，顯然「喪鐘」敲響，如果不是國軍撤退，不會爆炸鐵橋，這即是說：「廣州棄守了！」

午夜，西濠口省港輪碼頭「武穴」號擠得水洩不通，而這是最後一班省港輪渡。

唉，漫天風雨待黎明。

十五日清晨，「中華北路」出現共軍，廣州易手，大時代已來臨。

不過，十五日之後，廣州斷續地有火車開到深圳，決心流亡的人來到深圳，紛紛步行過羅湖橋，進入香港。這是唯一進港的甬道，如是者半年過去……

一九五〇年四月中旬，廣州出現一種「耳語」，說中共政府將於五月起不再批准大陸人民出境，一時間引起群眾恐懼，慌忙乘火車落深圳，越過羅湖橋進入香港者也就一日比一日的擠擁……

四月三十日下午六時踏腳入香港者，這是最後一個了，因為五月一日新中國政府真的禁止人民出境，港府為配合政策亦宣佈取消華人自由入境。

唉，羅湖橋從始淪為「奈何橋」。偷渡就打這時候開始……

一九四九年五月以前，香港人口有一百六十萬，但到一九五〇年四月底，人口竟暴漲至二百六十萬，換言之，在一年間竟多了一百萬人口，而且這些流亡者佔據總人口百分之四十，給香港社會經濟居住環境都帶來極大的衝擊。如何可以消化這麼多的人？房屋夠嗎？職業夠嗎？社會服務夠嗎？

全都不夠。

三

流亡者的哀歌。

香港突然多了一百萬人，樓價租金暴漲，酒店房租急昇。酒店索價十四元一日，不計伙食；上海公寓，日租十二元，包三餐，先交一百元定金。帶着一千幾百塊錢的逃亡者發現很快便會坐食山崩，唯有撤出公寓，租住筲箕灣、九龍城、青山道或鑽石山的木屋房間——只夠擺一張床舖的面積，月租也要五十元。其時冇錢瞓街之人，數以萬計，特別中上環街道滿堆着形容憔悴的露宿者，還有一大批要人照顧的殘廢軍人……

於是港府採取緊急措施，把街頭露宿者遷往摩星嶺，是為香港歷史第一個難民營。一九五〇年六月二十六日，再把摩星嶺難民遷往調景嶺。

調景嶺這地方本來就是一個困局，據說若干年前有西人在此設麵粉廠，後因生意失敗吊頸自殺，故此亦稱「吊頸嶺」。難民就在荒山野嶺搭起棚子，是由木條搭成一個框，再圍上草蓆，棚頂是瀝青紙或油紙鋪着，甚為簡陋。除小棚之外，亦設大棚，寬度可容百人，一部分是殘廢人士住所，另一部分是專供單身婦女居住。社會局臨時辦事處設立，每天登記難民，派發飯票；運飯卡車一到，大家爭搶着領飯……

豈料，一九五〇年夏末，社會局貼出告示，不再派發飯票，頓時引起難民各種猜測：「是否會遣返大陸？」

於是爆發起絕食抗議。唉，處此焦慮的年代裏，任何謠言皆可視作實情，頓時間群情洶湧，僵持數天。各國通訊社記者紛紛採訪，竟成國際新聞，而政府當局被迫闢謠，向外否認有此遣返意圖，絕食事件這才平息。

不過飯票漸漸不派了，調景嶺的流亡者就要自力更生，紛紛向外找工作賺錢維生，那些曾經顯赫一時的將軍與大官淪落調景嶺者，開始做各類的手作，如貼火柴盒招紙、穿珠繡花等，那種屈辱，那種求生，充分發揮其頑強的鬥志……

其實，他們是如許渴望新成立的台灣政府接收他們，但不知怎地，這批人竟遭冷落，自此便開展了漫長的調景嶺「遺民」生涯。

在荒嶺生活，那種滋味不敢想像。這裏我只想引一段標題「隨風而去」的新聞：「颶風『巴美娜』過港，調景

嶺難民營受損較重，部分竹棚蓋搭小屋，被吹毀者不少。近海旁的四個糞坑，有三個被吹落海。糞坑內有兩個人，亦隨風而去，墮落海中……」（一九五四年十一月八日，《新生晚報》）。這是何等的悲劇，卻又帶着荒謬的滑稽，也許這就是人生。

四

於是，香港的「流亡文藝」開始。

「流亡文藝」，是我妄自尊大創作的名號，拿來描寫當時滯港知識分子所寫的小說和文字，筆觸多數屬於現實主義，當中夾雜着痛苦的感嘆和憤怒的吶喊，而最重要者，這些作品充分描寫當時亂世浮生的景象，留下珍貴的資料，讓我們了解五十年代的香港社會和流亡生涯是怎樣的。

年來，我一鱗半爪的收集了些，例如易君左的《君左散文選》（一九五三）和《香港心影》（一九五四），陳寒波的《地下火》（一九五二）、曾憲法的《搭帳篷的地方》（一九五五）、楊櫑的《失去的羅曼斯》（一九六〇）、張一帆的《春到調景嶺》（一九五四）、林適存的《鴕鳥》（一九五三）、朱子家的《亂世文章》（一九六七），五十年代《真報》和《新生晚報》的副刊等……

他們創作動機亦無一致性，有些是為了生活賣文，賣文之餘順便抒發個人的痛苦和對新政權的憤恨……

例如朱子家《亂世文章》序：「在飄泊中，以百無一用之身，而又不得不謀所以苟延之計，於是迫得以煮字求易粟……在刊載的當時，有人指為無病呻吟；有人說成憤世嫉俗，這還都是看得起我而乃有如此的批評。至於我自己的感想：則現在不論是國家的命運，淑世的人心，以及個人的遭遇，都已病得到了彌留的時期，與壞得到了無可藥救的地步，呻吟並不能稍舒胸臆，而憤嫉也且無補於時艱……」

作為知識分子那種無助無奈無根的感覺全都表達出來了。

另一種創作動機是帶着使命感的，作者希望透過文字喚起流亡的心靈，組織為一股為民族奮鬥的對抗新政權的力量……

例如林適存《鴕鳥》透過流亡大學教授說出：「大半的智識分子，他們受過敵人的苦，吃過共產黨的大虧，但是他們缺少敵愾，逃出來了，躲起來了，再也怕談政治，甚至國仇家恨都忘了，美其名叫『重新做人』。這種思想最錯誤，這是一類。還有……一類，天天尋刺激，發牢騷……。前者是逃避，後者是悲觀，這兩種人最需要救濟，救濟他們的不是物質，而是糾正他們那些犯錯的思想和靈魂。」

例如曾憲法《搭帳篷的地方》強調難民營文化和思想充實：「在動盪中來求安定，空虛中去求充實，而從安定和充實中來創造和諧而完整的理想社會。因此，他們抱着

這一個希望和信心建立他們的理念。於是，（調景嶺）報人聯誼會首先創刊了《反攻日報》，接着，學生聯誼會和教育工作人員聯誼會同時出版了《克難日報》和《光復報》；這時，一部分熱心人士，又合夥經營了一個《新生日報》。他們因為經濟力量有限，形式很是簡陋——只是一種壁報的形式。但他們的心卻是火辣辣的，他們想在這一塊小園地裏，培植一叢由群體經營的偉大花果出來。」

五

姑勿論這些「流亡文藝」創作目標如何各異，但現實主義風格卻一致，而且充滿着反思——對政治、民族、社會及自我的反思。畢竟流亡帶來的衝擊，簡直好比驚濤駭浪……

朱子家《亂世文章》反思上海人在香港：「上海人一直有着一份類於狂妄的自負，在任何環境下以為總會有些辦法……挾些黃金美鈔，帶了嬌妻美妾，遠走高飛，來到了第二個洋場與第二個『冒險家的樂園』……一般的上海人，當初來之時，天真地以為最多是三年五載，一定可以襆被還鄉……於是頂了新居，依然大喝大用……夜間更往燈紅酒綠之場，還像在上海時的一副闊少作風。但要不了多少時候，忽然發覺如此出手，坐吃山空，已有難乎為繼之勢了。……那時炒金之風正盛，有些太聰明的人，以為去搶搶帽子，既打發了時間，也不難撈些日用開銷，起初

真是小做，漸漸地豪氣凌雲，居然放手大幹……記得一九四九年時，此地金價曾漲到每兩六百多元，美鈔高至一元值九元港幣，而上海的那批瘟生戶頭，還在大做多頭。惡龍難鬥地頭蛇，幾次投機市場起了大風浪，許多人竟連性命也一起賠掉了。」

林適存《鴕鳥》反思知識分子在香港：「二十世紀五十年代的中國，是它空前苦難時代，其中，尤以大群知識分子為最。他們遭遇的浩劫是空前的，所受的苦難也是空前的……其中最多的人像鴕鳥，他們能夠負重，能夠致遠，可是面臨大難，卻只是鴕鳥一樣把頭埋在沙堆裏，遮沒了牠們的頭，以為敵人從此不會發現牠們的尾巴。他們逃出了共產黨的網罟，以為生命從此有了安全，將沙漠當成避秦勝地……拯救中國的大難應該以知識分子為主，可悲的是近似鴕鳥的人太多了……」

朱子家《亂世文章》反思流亡香港的困境：「香港是不是一個永久安全的地方呢？且不要說太平洋戰爭時期的餘悸猶在，強鄰在側，而防衛力量又如此薄弱，有些人且在此不斷叫囂，借端製造事故。前幾年，香港政府為了電力附加費問題，曾經有過一個調查會，電力公司的代表在會上說得很坦白：香港不是一個安全的地方，公司為了保障股東的利益，急於抬高利潤，以求先將股本收回。因此，香港居民有燕巢幕上的心理，無疑是直覺而決不是錯覺。……香港儘管被稱為流亡人士的天堂，但決非是永恆的天國。古人云：入山唯恐不深，假如世界上另有一處可

以安身立命之地，最少是我，就會有去國唯恐不遠的願望。」

沒錯，愛恨中國之際，也愛恨香港。

香港，既是「避秦（暴政）勝地」，也是「沙漠」，既是「流亡人士的天堂」，也非「安全地方」。

其時之文藝作家愛利用他們的書名來形容香港，路易士小說《荒城》，南宮博小說《罪惡園》，這兩個名字最有代表性呢。

六

《罪惡園》，五十年代香港。

一九五四年十一月四日《新生晚報》統計及分析年來的罪惡：「報警事件，從上年的三十二萬九千九百八十宗，增為四十三萬六千五百四十九宗……（警務處）年報認為這些數字證明了經濟情形惡化的後果……大家在可憐的生活條件下擠居在一起，在幾乎難以置信的艱苦之下生活並競爭。許多人不但自己挨餓，連自己的子女也挨飢餓，在這種情形之下，是不可能期望犯罪的情形會有好轉的。」

沒錯，大家都挨餓，為了求生，甚麼可恥的事情都要幹，最普遍就是木屋區的賣淫風氣，丈夫在木屋門外為妻子或女兒扯皮條……這些木屋只有兩個房間，一間用作做愛，其餘一間則住着賣笑者的年老患病的父母或稚齡的幼

弟幼妹，而病者的呻吟聲，少者的飢啼聲，往往傳進尋芳客的耳中……

路易士的小說《荒城》（連載於五四年的《新生晚報》），描寫女學生發現母親是個妓女，而老師開導她，求她原諒母親：「不但你母親，世界上還有成千成萬這樣的女人……她們這一輩吃苦是吃定了，沒有辦法，但願她們的女兒不會再跟她們一樣……」

沒錯，在流亡的年代，性的出賣就是自我的毀滅——甚麼人性的尊嚴都消失了。

調轉來說，當人性尊嚴淪亡，性愛也失去了意義。

張一帆的《春到調景嶺》有一段細節，正好對此描寫。其中一個男人叫明中，他因為求生，為了錢替色情架步做「替死鬼」——警方扪檔之際自認係老闆，跟着坐監。出監之後明中慾火焚心，與妓女冰兒上床，豈料一談到無處為家前途渺茫時，慾火冷卻……

「冰兒並不似一般妓女那樣會逗弄風情，只是靜靜的卧在他的懷裏，等待對方『施展』。明中這時真是『冷水澆頭懷抱冰』，一切繾綣情懷，消逝得無影無踪……

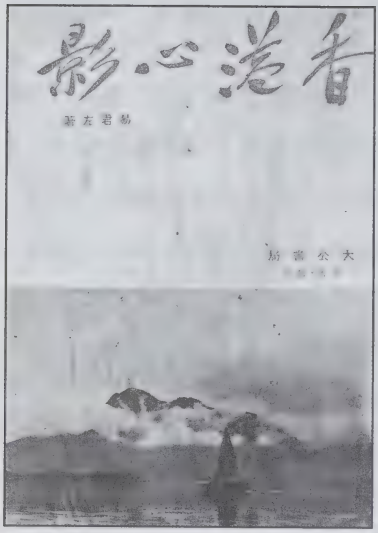
「冰兒酣睡了一夜，睜開惺忪睡眼，見天已大亮，她分外高興，裂着下唇問：

「昨天晚上……」

「……」明中搖搖頭不說甚麼。

「為甚麼一次也不來？」

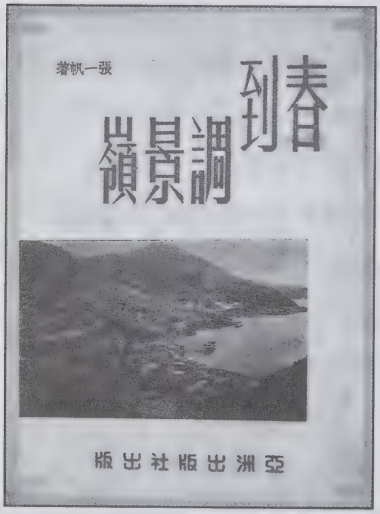
「反攻大陸以後再『來』吧！」明中差一點哭出



易君左著《香港心得》，一九五四年出版。
書面的孤帆，象徵着部份流亡者淪落異鄉的孤寂心態。

張一帆著《春到調景嶺》，一九五四年出版。
書面是當年調景嶺的俯瞰圖。

林適存著《鴕鳥》，一九五三年出版。
書面設計成象形的鴕鳥，獻給當時流亡的知識份子。



來。

嘿，好一句「反攻大陸以後再來吧」，作者明顯地將性（人性一部分）與政治拉在一起，精神上我們給政治毀容，肉體上我們給政治閹割，一切都變得沒有意義了。

七

流亡的群體性。

也許人是一種群體動物，所以連流亡都變成群體性。大家都害怕孤獨……

「不如，去調景嶺吧！」

一九五〇年，調景嶺只有一萬人，但一九五三年已暴增至三萬人有多。調景嶺就成為流亡者的「聖地」。

在這裏，一種「對衡共產主義」的意識形態在醞釀着，正如曾憲法《搭帳篷的地方》指出情況：

「『你看這滿山遍野的（國民黨）國旗飄揚，是多麼的美麗呀，它簡直要把調景嶺燒紅了。』

葭之感動的望了望她，隨即用一種堅定而激動的口吻說：

『這飄揚在滿山的國旗，它正代表了一種正義的聲音，王雲，妳不要小覷這塊搭帳篷的地方，黃炎子孫正在這黑山的一角，發出了獅子的咆哮！』」

其實，調景嶺遺民視台灣為最終歸隊之大本營，他們與台灣政權聯絡，但不知怎地不為接納……

他們憤怒過，投函報章咆哮：「你們台灣，對待流浪海外的難胞，似乎也更忍心了，沒有徹底姑息，體恤援助……自己有家不能歸，父母兄弟妻子離散，在此露宿街頭，飢寒交迫……」（一九五五年一月十一日《星島日報》）

既然海岸以外閉門不納，遺民憤而自殺以死相諫，非常悲壯。

《春到調景嶺》其中一人物自殺時留下致總統遺書：

「敬愛的總統，我今年二十九歲，照我的健康程度來說，應該還能再活三十年。現在，我把這三十年應該活下去的歲月，獻給您，作為慶祝您六十四歲的壽誕，並且希望您完成反攻大陸的功業。以我的死，請求您把聚集在調景嶺的同胞，盡速的收納到台灣去，賦予他們反共的工作崗位……如果能實現，則我的死，是愉快的。

——胡雨時絕筆」

唉，二十九歲的絕命書。

八

香港的「流亡電影」。

如何把握資料？我曾經感到困惑。

五十年代香港電影確實有頗多流亡現象的描寫，但用較含蓄方法處理，都只說戰亂人海浮生，女的淪為舞女，男的慘受失業和疾病的煎熬……

「戰亂」？甚麼戰亂？為甚麼流亡？為甚麼要輕描淡寫一筆帶過？

唉，香港和中共大陸，脈絡相承，政治關係微妙，其時作為最重要的大眾媒介的電影，明顯地是有所避忌的，不願意正面接觸問題。

「果敢」的電影哪裏去了？

那時候的「流亡文藝」甚為盛行，難道電影毫無感染嗎？

畢竟事隔三十多年，這麼漫長，脈絡還可以探測嗎？

杜雲之著《中國電影史》正好填滿我底思想的空白，我覺得我有必要引用他的資料：

「民國四十三年（一九五四），上官清華創辦的清華影業公司攝製《新漁光曲》（一九五五年上映），馬徐維邦導演，上官清華、陳厚、羅維、劉恩甲、楊志卿、馬笑儂主演。故事敘述中國大陸沿海的漁民，不堪中共迫害，貧困飢餓，難以生存。燃起了反抗的怒火，擊殺共幹，揚帆逃離，投奔自由。這是香港第一部製作，難得看見的反共影片。

李湄創辦的北斗影業公司，攝製反共影片《燕歸來》（又名《曼谷之戀》，一九五八），馬徐維邦導演，李湄主演。故事敘述中共的一個技藝團到泰國去表演，其中有個女團員幾經困難和危機，脫離監視，逃出技藝團，投奔自由。這是根據真實故事改編攝製的影片……

《烏夜啼》（台灣改名《馬路小天使》，一九五

七），是新天影片公司出品。李翰祥繼《雪裏紅》後導演的第二部影片。林翠，歐陽莎菲、金銓、嚴昌、嚴慧主演。故事敘述逃亡到香港來艱苦生活的義民，父親死了，一家靠母親（歐陽莎菲飾）帶領一大群孩子，住在木屋區中。母親敲石子，兒女糊火柴盒子、洗衣服謀生。不幸母親為了救護孩子，被炸山的巨石壓死。這家就由大女兒（林翠飾）負擔起來。她找不到工作，淪為黑燈小舞場做舞女，遭輕狂客人污辱。她為了弟妹生活，含淚忍受。但弟妹們卻不同意姊姊出賣自己來養活他們，發生衝突，弟妹們在風雨夜出走。姊姊瘋狂的到處找他們，直到黎明時，在母親的墳上看見弟妹們睡在墳邊。他們沒有姊姊照顧，只有依靠泥土中的母親。姊姊找到他們後，得到諒解。她不再去小舞場工作，要堅強的和弟妹們一起活下去。《烏夜啼》描繪流浪在香港義民的生活，悲慘真實感人，是部有內容的寫實影片。」

「《半下流社會》是根據趙滋藩原著的同名小說改編，民國四十四年（一九五五）亞洲出品。屠光啟導演，易文編劇，楊文凱、陳厚、童真、賀賓、劉琦、陳芸、吳家驤、張瑛、王元龍主演。故事敘述中國大陸陷共後，多少富有正義感的知識分子，不甘在暴政下生活，顛沛流亡，逃到香港來謀生。他們拾煙蒂、敲石子、做腳夫、住木屋、睡梯角，為生存而竭力掙扎。雖然過着半下流的生活，但對自由和真理的追求，一直未曾稍懈。這是部反映大時代中住在香港的流亡知識分子的生活，充滿血淚和反

共意識的寫實電影，有不少情節使觀眾感動流淚。如一位人們尊敬的老教授，為了生活去打石子、做苦工，結果辛勞過度病倒。同居一起賣文的王亮，不惜出賣自己的血，換錢來把教授送醫院。

但也有些經不起考驗的人，在困苦中墮落。如胡百熙和老道友，一個逼着老婆去做妓女，一個教兒子假裝『孝子』告地狀。結果老婆離開了丈夫。父親為了逃避警察，從天台上失足跌死。可憐的意志薄弱，心胸窄小的李曼（劉琦飾），她原是王亮的女友，也是這群人中最有希望的，但為了妬忌和虛榮，迷失了途徑，迷亂了理性，她一怒而離開了半下流社會，投入富商的懷內，被金屋藏嬌。使大家的確受到心理上影響和打擊。但後來她又認清一切，恢復理性悔悟了，又回到他們的隊伍來。

《半下流社會》是這時期香港電影中的傑作。它沒有說教，但教人懂得怎樣才是做人的真理……」

「民國四十九年（一九六〇）……華僑影業公司攝製反共影片《一萬四千個證人》是最大的收穫，得到第一屆金馬影展優等劇情片獎。

《一萬四千個證人》是華僑和香港海燕影片公司合作攝製。王豪導演，潘壘編劇，王豪、李行、雷鳴、王俠、趙平、李振中、李憲章、高翔、魏平澳、黃宗迅等主演。故事敘述韓戰中反共義士在戰俘營中的生活；他們堅拒中共的誘惑，投奔自由來到台灣。中共派出大批幹部，在板門店進行個別說服反共義士，遭義士的怒罵毆辱。共幹又

運用陰謀，故意延長『洗腦』時間，最後還有很多義士，沒有經過『去台灣？還是回中國大陸？』這一詢問的手續，只有推派一個人做代表，由他的意見來決定全體未經詢問的義士的命運。而這個被選為代表的人，卻是中共潛伏在義士營中的特務。由於他的領導才能，選為總代表，但他看見中共的暴政，和被義士的熱烈反共情緒所感動，在最後的一剎那，決定義士們命運的時刻轉變，表示他要去台灣，決不返中國大陸。使中共整個的誘騙陰謀失敗。一萬四千個反共義士終於投奔自由，來到復興基地的台灣。」

台灣學者杜雲之用簡潔有力的文字，清楚地向我們講述了這些「反共」電影的面貌，很明顯地指出這些電影有直接亦有間接觸及「流亡」的主題，而國際電影節也很努力地追尋這些片子的下落，能夠找到的就只有《新漁光曲》、《半下流社會》和《一萬四千個證人》，不過，我覺得已經很有代表性了。

九

投奔怒海，《新漁光曲》。

馬徐維邦（因《夜半歌聲》成名）流亡香港之作，他依然用那種簡單得接近寓言方式的敘事法講故事：

從前有一條漁村，大家日出而作，日入而息，日子過得平凡而歡樂，村裏有一對金童玉女本應該生活得很快

《新漁光曲》（一九五五）隻字不提國家和政治，但透過簡樸的寓言，以「土匪」影射中共。女主角望海唱歌，明顯渴望情郎流亡之後的回歸，也代表了流亡海外人士的集體意識：「反攻大陸」。

樂，但好景不常，村裏竟來了一班惡人，他們穿着都像幹部，口口聲聲要教育漁民，為漁民謀福利，但漸漸惡霸本色表露無遺，於是金童率領漁民投奔怒海，找尋新的天地，而留下的玉女險遭狼吻，好友啞巴手刃惡霸，二人被追殺之際，金童的漁船回來接應，救起他們奔赴美好新世界。

《新漁光曲》隻字不提國家和政治，但透過簡樸的寓言，明顯地影射中共政權，而玉女望海唱歌「爹娘兄弟多離散，夫妻分散更傷神……一天天海外望漁歸」，亦顯明地渴望流亡之後的回歸。而金童也真的回來救她。

沒錯，「回歸」，Return，（第二次世界大戰麥克阿瑟的神話式名句：「I Shall Return！」），也是一種寓言。而過去馬徐維邦作品《夜半歌聲》（一九三七）和《夜半歌聲續集》（一九四一）都強調着「回歸」的寓言：被政治（軍閥）毀了容的宋丹萍，他的頑強意志要他重回人間鬥爭到底……回歸……

《新漁光曲》的「回歸」，我覺得是帶着政治寓言色彩的，亦代表流亡人士的集體意識：「反攻大陸」。

愛恨香港，《半下流社會》。

屠光啟製作非常嚴謹，主題思想明確直接，一開場以旁白講述知識分子流亡香港，為生存竭力掙扎，然後高空俯鏡拍攝調景嶺，旁白說道：「這就是他們的精神堡壘——調景嶺，他們的愛情、溫情、同情，形成一個半下流社會。」

甚麼是半下流社會？

因為這些人在解放前都是大學生、作家、教授等，本來就屬於上層階級，豈料淪落香港，身份下降，在社會經濟層面上他們是下等人，但在知識思想層面上則屬上等人，所以不能算是完全下流，只算是半下流了。

明顯地片子立場是對香港不存奢望（甚至沒有好感），只要聽片中插曲便可知了。這是集體唱的中秋月望鄉歌：

「念故鄉，念故鄉，遍地是災荒，吃不飽穿不暖，百姓苦難當。望故鄉，望故鄉，到處有豺狼。秋風緊，秋夜深，何日回故鄉。回故鄉，回故鄉，一齊回故鄉，把豺狼一掃光，重整破田莊……」

因為大家不以香港為「樂土」，所以才會望故鄉，渴望回歸。

故鄉滿是豺狼，香港也一樣滿是豺狼。

片中兩個女性的遭遇，是編導明顯地拿來暴露香港社會的醜惡。

首先，是潘令嫻，一個柔弱的女性，被丈夫壓迫做妓女。好友王亮偶然遇見，決心幫她跳出火坑，但為鴇母監視（舊時的板間房是通頂的，人站在閣樓就可俯視一切），潘令嫻和王亮那夜就要被迫做愛了。這個場面與上文《春到調景嶺》有異曲同工之妙，都是說流亡者連帶性身份都給毀了容。

跟着，李曼，知識分子們的「集體代表」——用她的

名字投稿，但給成名所誤，厭倦調景嶺生涯，認為這樣會「屈死」自己，寧願給富商玩弄，金屋藏嬌，還差點自殺……

到這個時候，流亡者已經陷於分裂，非要製造另一個危機不能重整團結陣形，於是調景嶺爆發一場大火災，李曼歸隊了，潘令嫻受傷了，但她說出最後總結的一句話：「這一場火燒得我們更團結。」

沒錯，團結性，這是流亡者的群體趨向，《新漁光曲》已經側面的作過描寫，但《半下流社會》卻清清楚楚向大家講得明白。片子在結局半小時以交叉剪接方法，一邊廂交代調景嶺上王亮忝人過着集體的中秋節（還合唱望鄉歌），一邊廂交代李曼隻影形單的過着金絲雀的中秋（富商傳信，因生意失敗離她而去）。將群體處境與個人處境作對比，導演除製造心理衝突之外，還製造意識形態的衝突——「同心合力，民族有救」。

諷刺的地方在於，解放之前，只有共產黨強調群眾力量，而流亡歲月，似乎人人都要講群眾力量，難道這就是大勢所趨，歷史潮流不可抗拒嗎？

如果這是醒覺的話，是否醒覺得太遲呢？

愛恨中國？還是愛恨中國人民？

十

愛恨中國，《一萬四千個證人》。

《新漁光曲》和《半下流社會》所強調的群衆力量，《一萬四千個證人》把它神話化。

王豪執導的這部電影，充分把握早期大銀幕的電影美學，技巧直追五十年代荷李活流行拍攝的戰俘電影（例如一九五三年比利・懷德的《戰地軍魂》Stalag17，又例如一九五七年大衛・連的《桂河橋》Bridge on the River Kwai），可見幕後是有優秀的電影工作人員（可能是外國電影工作者）全面支持才可拍成的。

「我們要投奔自由，我們要去台灣！」這是全片的主題。

集中營的一萬四千個戰俘就是一種群體力量，他們堅決脫離共產主義，其中最煽情的場面，就是拚命掛起「青天白日滿地紅」的國民黨旗，因為日內瓦條約規定，戰俘是不准許掛國旗的。他們利用有限的物資縫製了一面國旗，但缺乏「青天白日滿地紅」的紅色顏料，衆人就咬傷指頭，以自己的鮮血染紅國旗。第二天的早上，這些戰俘就前仆後繼的衝擊美軍封鎖網，終於能夠掛起國旗……

被選為總代表的中共特務，他的處境與《半下流社會》的李曼相同，就是個人與群體意志的衝突，而必然地，這是失敗的……

反共，就要有群衆基礎，歷史地回顧，這醒覺畢竟太遲了（《一萬四千個證人》拍於一九六〇年，相隔解放十一年）。甚至今時今日，遷徙往台灣逾四十年的老人家，還抱怨着為甚麼當時不反攻大陸，憤怒地咀咒已逝的總統

……

唉，愛恨台灣。

《一萬四千個證人》，劇情愈推展下去，你會愈覺得一種精神混亂，到後來共黨代表向戰俘詢問個人意願時已淪為荒謬諷刺的鬧劇。先是戰俘用椅子投擲共黨代表，當局唯有將椅子釘在地上，但跟着有人把紙包着的木棍襲擊共黨代表，然後兩重身份的戰俘代表，突然脫衣，露出胸膛所刺的四個字：「決心反共」。一個諷刺的世界，它所反映的其實是一種絕望，唯有利用諷刺和荒謬製造夢幻，讓觀眾的鬱結得到宣洩而同時產生幻想。變相的鴕鳥精神。

十一

我不知道應該怎樣總結。

我們這個民族實在太複雜了。

愛恨中國，愛恨香港，愛恨台灣。

北京六四事件之後，知識分子都作着各種反思，是喜還是悲，不得而知。

中華民族是一個精神分裂的巨人，數千年來都掙扎於極權與民主之間。

作為中國知識分子的我也一樣陷於精神分裂：中國，我愛您，我恨您。

（寫於一九九〇年）

電台廣播劇與粵語片的關係

一、天空小說，個人講古

戰後香港粵語片重要類型之一，就是時裝苦情文藝片，而且很多是改編自廣播電台的廣播劇集，原來收音機竟與粵語片關係密切，此現象一直不為人注意，本文就此事作初步之試探。

一九四八年之前，香港只有政府主辦的「香港廣播電台」，但收音機用戶大量傾向收聽廣州方面之廣播電台節目。一九四七年，廣州的廣播事業發展神速，發射力強，香港方面收聽得非常清楚。其時廣州風行電台，李我先生講述「天空小說」，迷盡無數婦孺，紛紛為劇中人不幸遭遇落淚；李我之成名作《慾燄》（又名《蕭月白》，播放八個月），簡直瘋魔當時之廣州人，聽眾踏單車趕回家中收聽，沿途家家戶戶收音機響着，來到家門前，耳朵竟一句不漏；而香港方面，大街小巷、商店、涼茶舖，都站滿人傾聽得如醉如痴。

李我所首創之「天空小說」，多描寫戰亂失散，舊禮教迫害，社會惡人橫行，孤兒寡婦備受欺凌，淪落受苦，淒情、苦情、煽情之極也。未幾，李我的徒弟蔣聲亦講述「天空小說」。一九四九年廣州解放，李我、蔣聲先後南

來香港，加盟「麗的呼聲」繼續其播音事業。

「天空小說」屬直播節目，講述者並無劇本，只有個粗略大綱，即時創作，隨意而為，一人分飾數角，旁述兼扮幾種聲音，實在需要很高的播音技巧及超卓才華。講述者甚至關掉直播室的燈，讓自己給黑暗包圍，使精神更能集中，感情更可投入。

「天空小說」受歡迎，是有其社會因素的。戰後的廣州與香港面對着經濟困頓社會混亂的處境，故事就以這背景開展，能引起很大共鳴也。廣播劇成功，電影界自然打主意，一九五〇年至五一年，只兩年間，改編李我作品的有十四部之多（《黑天堂》、《凌霄孤雁》、《鬼屋》、《妬潮》、《梁冷艷》、《冷落斷腸花》、《梵宮情淚》、《朝陽》、《殘歌淚影》、《冷桃源》、《雪影寒梅》、《飄零燕》、《一帆風順》和《霓裳恨》），改編蔣聲的亦有七部之多（《梟巢丹鳳》、《魔鬼家庭》、《孤鳳啼恨》、《人間慈父》、《陞官發財》、《人海八大仙》、《誰憐後母心》）。

至於由多人扮演不同角色的廣播劇（早期稱「戲劇化小說」），乃由一九四九年成立的「麗的呼聲」電台首創。

二、戲劇化廣播劇集的誕生

「麗的呼聲」於一九四九年三月二十二日啟播，每日

廣播十七小時（早上七時至晚上十二時），當時宣傳收聽「麗的呼聲」有六大優點，其中四項：

1. 代價低，享受高，月費十元，可享受三大電台（銀色電台、金色電台和藍色英文電台），任何一電台每日十七小時的節目。

2. 聽戶只出月費十元，所有牌照費、電費、修理費全免，絕無額外負擔。

3. 開關方便，收音高低隨意，聲音永遠清楚，絕無雜聲，不怕雷雨，不怕潮濕影響。

4. 節目最精彩……有各種小說故事。

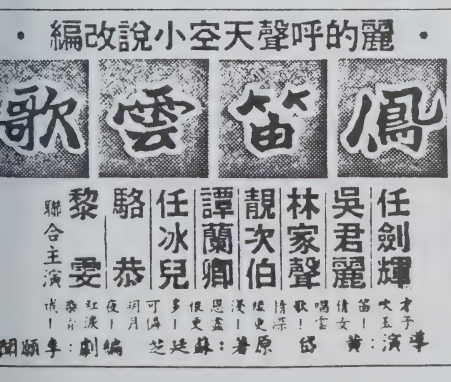
當時收音機之售價相當昂貴，普通一座要售一百五十元左右，而一般市民之每月收入不過百元，買不起收音機者眾，既然得悉「麗的呼聲」之「十元有嘢聽」之服務，自然非常歡迎，爭相申請裝設。「麗的呼聲」啟播後七星期已有二千聽戶，跟着直線上昇，七月十日已達五千戶，九月二十二日增至一萬戶；進入一九五〇年，聽戶達至四萬三千，到一九五九年增至六萬五千。

輔助媒介亦應運而生，《麗的呼聲週刊》出版，配合廣播，一九五三年竟改版為《麗的呼聲日報》，該報小說版把每日廣播的劇集，改寫小說連載，反映其時之「麗的呼聲」執廣播業之牛耳。麗的成立未幾，適逢廣州解放，便延攬了不少南來的廣州廣播人材，如李我（首播《黑天堂》）、鄧寄塵（《諧劇》）、方榮（《濟公佛理傳》之類講古節目）、蔣聲等早已享譽的播音明星，節目水準大

《麗的呼聲日報》的內容包括播音曲詞、偵探小說（「今天案：明日破」）、鬼古、社會言情／奇情小說（「鬼蜮一枝梅」、新編民間故事（「新包公案」、「孫悟空出巡記」）等。

一九五二年出版的《麗的呼聲週刊》和一九五三年，《麗的呼聲週刊》改版爲《麗的呼聲日報》，把每天的廣播劇集改寫成小說連載，播音曲詞亦「全部落齊」。

當年的電影，很多時也標榜着由麗的呼聲天空小說改編而成的。



大提高，獲得更多聽眾。

廣州的話劇社亦南移到香港，造成五十年代初期話劇發展蓬勃。「麗的呼聲」亦與劇團合作轉播話劇，或由話劇原班人馬上電台做廣播。於是，由不同藝員分演不同角色之廣播劇觀念得到提出與試驗。一九五〇年出現雛型的「戲劇化小說」，由鍾偉明（乃關文清組織「山月公司電影養成所」之學員）與鄭君綿（從影前乃廣州電台播音藝員），再加一個女藝員，開始講演《亂世佳人》《Gone With The Wind》——三個人講盡書中各人物角色；成功後，鍾偉明與鄭君綿再度合作，播講香港小說家怡紅生之作品；跟着走創作路線，加強藝員陣容，編劇跑馬上任，所講「戲劇化小說」脫穎而出矣。

與「天空小說」相比，「戲劇化小說」是一項突破：

1. 製作具規模，由編導、劇作家和藝員分工合作，相形之下，一人講古之「天空小說」顯得單調。

2. 劇本具結構，由劇作家預先寫好才現場直播，避免「天空小說」之隨意而為，更能控制劇集情節之推展。

3. 音響之強調，藝員兼配效果，更能營做氣氛，增加戲劇之現實性。

既然「戲劇化小說」需要大量藝員參加演出，這便四方八面吸納人材，竟由電影公司訓練班、話劇社、粵劇團到大笪地都有人加盟。那一大堆名字如馬昭慈、夏春秋、馮展萍、呂啟文、吳秋潭、梅梓、譚一清、艾雯、裘琳女士、飄揚女士、陳曙光、陳劍雲、劉惠琼、白羽、蕭湘、

加拿大香港文獻資源中心
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

湛深、高亮等，至今還有好些尚未被人遺忘。

稍後，「戲劇化小說」開始分類，文藝的稱「言情小說」、「新派小說」或「社會小說」，其它有「偵探小說」、「武俠小說」等。一九五八年的統計，「麗的呼聲」兩個中文電台平均每天播放「戲劇化小說」達七點二五小時。

粵語片的製片家除了繼續改編李我、蔣聲、飄揚女士作品之外，並大量收購麗的「戲劇化小說」之版權來拍電影。

三、小木箱音沉響寂

一九五九年之前，「麗的呼聲」廣播劇集簡直全無敵手，因為「香港廣播電台」礙於經費，發展不及商營有利；香港政府曾一度考慮擴充港台，有鑑於財政負擔，於是公開招投商人承辦。一九五九年八月二十六日，「商業電台」首播，成為「麗的呼聲」勁敵，進行挖角，引起藝員跳槽事件；訓練種子藝員（如林彬、尹芳玲、鄭康桂、黃宗保等），推出大量的「奇情小說」、「社會小說」、「倫理小說」、「藍燈小說」、「夜半奇談」等。一時間，廣播劇迷「大把嘢聽」，應接不暇也。

「商業電台」的廣播劇類型和質素與「麗的呼聲」差不多，但得先天之利，無線播放，不收任何費用，只須擁有一個收音機；其時原子粒收音機剛面世，屬廉價產品，一般人家買得起，「唔駛錢有嘢聽」，而「麗的呼聲」開

始發現它的聽戶增長率下降。一九七二年三月的節目內容分析，商業電台中文一台之「戲劇化小說」節目竟佔十九點五小時，已達廣播劇之泛濫時代；而一九七三年九月，「麗的呼聲」停播，這個曾經進入很多家庭的小木箱由此音沉響寂。

兩台廣播劇競爭白熱化，誰者更受歡迎？年代久遠，又無收聽率調查結果，不易了解情況，但從作品改編為粵語片的比率，亦可勉強看出結果，排除李我的「天空小說」不計在內，一九六〇至六五年間，「麗的呼聲」改編作品只有十部，而「商業電台」改編作品則有四十多部（以上數字屬粗略之估計）。

一九五九年八月廿六日，響應商台首播，全港收音機大減價。

四、涼茶舖的市場調查

既然沒有市場調查，電台當局如何得知劇集之受歡迎程度？資料可從三方面得到：1. 報章輿論的反應；2. 聽眾投函電台提意見的多寡；3. 聽眾電話查問褒貶的密度。那麼電影製片家又怎知何劇受歡迎？原來他們僱用一批探子，專往大街小巷、涼茶舖等地調查，如見有全街收聽同一節目，或某處積聚一群人聽得入神，便立刻回報；製片家未得該劇播完，便立即收購版權趕拍電影。往往廣播劇餘韻剛逝，電影出場，打鐵趁熱，博取觀眾。亦因如此，這類電影屬粗製濫做居多。改編上亦出現很多問題，要把講幾個月的劇集濃縮為個半小時的電影（雖然可分上下集）談何容易；結果淪為純交代情節，有枝無葉，亦有藐視原著，自圓其說，更有削減過多場景，以至人物故事不連接等，總之乏善足陳也。

製片家「亦都蠢唔曬」，既知長篇大論，索性聘請該劇講述員現身銀幕，用說話形式輕描淡寫交代時空變換情節發展，「慳水慳力」。也許因為播音藝員現身說法增加了噱頭，製片家爭相游說他們出鏡，把握聽眾想看播音藝員廬山真面目之慾望。於是鍾偉明（《難為了媽媽》，一九五一），李我（《故苑又逢春》，一九五五）、馮展萍（《雷克探案之血影驚魂》，一九六一）、馬昭慈（《搶食世界》，一九六四）、高亮（《神劍王子》，一九六

四）、林彬（《苦鳳還巢》、一九六五）、尹芳玲（《結髮情》，一九六五）、陳曙光（《手車伕之戀》，一九六五）等紛紛現身大銀幕。一九六四年李鐵執導之《苦戀》（商台天空小說），集中「華南一流播音紅星」，李我、尹芳玲、鍾偉明、鄧寄塵、鄭康桂、黃宗保、馬昭慈聯合主演，屬播音界盛事也。

五、興衰十五年

收音機與粵語片關係似乎終結於一九六六年，自始不見有多少廣播劇改編為電影。可能性有三，其一，電視（「麗的」有線電視，稍後「無線」電視）在媒介搶奪戰上取得有利陣地，打垮對手；其二，電影主流流行特務片（受西方特務片熱潮影響），動作打鬥開始取代家庭倫理；其三，六十年代香港經濟起飛，走向較富裕社會，消費者開始追尋感官享受，文藝苦情之類作品已非往昔之受歡迎矣。

總括地說，十五年來廣播劇改編為電影，在美學上不見有何獨特建樹，但內容卻多少反映了香港的時代變遷，有其寫實之意義也。

（寫於一九八六年）

天若有情天亦老，人間正道是滄桑

李我——天空小說・電影

一、天空小說改編電影

「天空小說」，李我首創，亦以此成名致富，由廣州「風行」（一九四五年）講到香港「麗的呼聲」（一九四九年），澳門「綠邨」（一九五一年），再而香港「商業電台」（一九五七年），直至一九七五年退出播音界；其間，他搞出版（廣州《萬象日報》和「帆影出版社」）發刊自己的小說，搞電影公司（「三達」、「帆影」、「誠信」等）自資拍片，並參與演出，因此與香港五十年代初期之粵語片關係不淺也。

李我「天空小說」改編電影最轟動者，要算《蕭月白》（一九四九年，任護花執導，一九五五年重拍），在港放映時十多家戲院聯線，數月不衰，賺錢幾十萬（其時一部粵語片製作費為三萬上下），令到某股東用該片賺來之錢能在灣仔興建「環球戲院」。《蕭月白》在新加坡上映，亦一樣票房成功；其時東南亞市場相當重要，製片家紛紛打李我主意，簡直應接不暇。「天空小說」之版權費積得很高，由七千至一萬五千元不等，但片商鑑於賣埠有把握，自然甘之如飴。為着「肥水不流別人田」，李我亦

自組公司拍片。

冗長的「天空小說」(講述數月，百幾集)，改編為兩小時不到的電影，必然地大刀闊斧，刪掉很多情節和人物，淪於葉碎枝殘。後來為了適應電影的體裁，李我便縮短「天空小說」的集數(三星期講完)；至於導演諸君之改編功力，李我認為，「李晨風改編得最好，能夠把握原著精神及主題，吳回拍我電影最多，但拍得頗粗，不過，相當賣座，夠商業眼光！」

二、女性之受苦與精神之報復

縱觀李我作品，女主角受苦、被迫害、墮落風塵者最多(《苦心蓮》、《霓裳恨》、《梁冷艷》等)，成一特色也。李我有他的見解：「戲劇橋段中最煞食莫過於《陳世美不認妻》，陳妻被冷落被拋棄，很惹人同情，觀眾永遠受落，就算中國經典電影《一江春水向東流》，橋段明抄陳世美，我則比較有技巧的把它偷過來用，歸納我百多部『天空小說』，都是同一橋段」。

李我的男主角形象，除薄倖的陳世美，還有專情的胡不歸。二者有何分別？後者屬性情中人，受制於客觀環境(如偏見的父母或階級差別)，愛情上不能完夢，或幾經波折始能結合(《故苑又逢春》、《鬼屋》)；前者屬玩弄愛情者，貪新忘舊，拋棄愛人(《雪影寒梅》)。男人的忠與奸形象，明顯地在《凌霄孤雁》和《蕭月白》中反

映出來，前者的孤雁孝順勤奮愛情專一，和後者的月白旁門左道傷天害理，成一對比也，乃生於李我潛意識的 Self - Split Image……李我出生大家庭，其母被已婚男人所騙，到生下孩子時始知自己非正室，飽受冷眼，忿而帶同李我到香港謀生；這種不容於大家庭，受盡冷落，反映在《蕭月白》裏，而母子相依為命，掙扎求生，則可在《凌霄孤雁》看到。李我說：「凌孤雁的奮鬥是我少年時代求生的縮影，蕭月白對任何人傷害是我精神上的一種報復！」

《凌霄孤雁》一片的宣傳刊物，也列明是李我的廣播小說改編而成。

三、孑然一身，就只有我

「要瞭解我的話，《蕭月白》和《凌霄孤雁》都很重要，還有《雪影寒梅》（一九五一年拍成電影，首次在片中演出），它是我個人的故事，我的一段悲劇愛情。」

香港淪陷之前，李我還是十七歲，結婚生子，但嬌妻捱不起窮，竟離他而去，返上廣州，這使他痛苦不堪，《雪影寒梅》就描寫他這段戀情。當時他早已喪母，孑然一身，投靠酒樓的歌壇做男伶唱粵曲（因十四歲時跟隨過唐滌生），班主要他起藝名，他說：「就叫李單一個我字吧！」班主說：「這怎算名字呀？」他答：「的的確確只得我一個，實在有一段悽酸史也，因為父不以我為子，親不以我為戚，妻不以我為夫，朋不以我為友……」。

未幾香港淪陷，李我北上，用腳行了七省，當過教員、琴師、後生、廚子、行船、走單幫和演話劇等，他說：「我的『天空小說』題材皆得助於我的社會經歷。」

四、寫盡離亂社會無情世態

戰爭結束，李我重回廣州，投班演新派粵劇《海角紅樓》，為「風行電台」台長李儕枝看中，請他講古，當時李我說：「不講古，只講今——講現代小說。」便把抗戰時編導演的話劇《黃金償薄倖》改編講演數月，竟大受歡

迎，自始成名。其時之廣州電台（共有十個之多），講古皆屬《七俠五義》、《水滸傳》等，未有以現社會為題材者，李我的「天空小說」屬首創也。

李我愛描寫現社會之黑暗面（如《黑天堂》、《冷桃源》等），家庭倫理為次，社會奇情為主。在這社會裏，老千橫行，色狼當道，舞廳林立，富家子可以瞬息間身敗名裂，純潔女子失身火坑，而戰後香港社會現象確實如此。李我是以敏銳的觸覺創作他的社會故事。

李我很重視資料搜集，分實地考察和剪報；他曾經為瞭解水上人家，竟在艇戶居住一月，他描寫千術之詭異，乃因少年時親身體驗；他每日都看報章，把社會上各類新聞剪存，深思熟慮，化為情節，空中講述。因此，聽他的「天空小說」（後來很多出版為小說，保留下來），看他的電影，總可認識戰後社會之人海浮沉，離亂之愛情親情，命運的殘忍等等；引用李我講述「天空小說」之常用語「天若有情天亦老」作結，下一句「人間正道是滄桑」遲而不用（出自毛澤東詩詞），但兩者結合起來，可總結李我的作品。

（以上所引用的資料，出自對李我所作的兩次訪問）

（寫於一九八六年）

李我原著改編電影目錄

編號	片名	導演	改編	主要演員
1	夢斷殘霄	吳回	秦劍	吳楚帆　紫羅蓮
2	蕭月白（上、下集）	任護花		張活游　白　燕
3	孽海痴魂	珠璣	譚美龍	張　瑛　白　燕
4	黑天堂	吳回	李晨風	張活游　紫羅蓮
5	凌霄孤雁	吳回		白　燕　張活游
6	鬼屋	吳回		張活游　白　燕
7	妬潮	莫康時	莫康時	吳楚帆　白　燕
8	梁冷艷（上、下集）	洪叔雲	洪叔雲	張活游　芳艷芬
9	冷落斷腸花	李我　關文清	秦劍	張　瑛　白　燕
10	梵宮情淚	吳回		張活游　白　燕
11	朝陽	莫康時		張活游　白　燕
12	殘歌淚影	俞亮		張活游　白　燕
13	冷桃源	莫康時	莫康時	張活游　白　燕
14	雪影寒梅	吳回	李晨風	張　瑛　白　燕
15	飄零燕	吳回	李晨風	張活游　白　燕
16	一帆風順	李鐵	李晨風	吳楚帆　白　燕
17	霓裳恨	吳回　李晨風	吳回　李晨風	吳楚帆　白　燕
18	粉碎黃金夢	黃岱		吳楚帆　任劍輝
19	兩個刁蠻女三戲蕭月白	吳回		張　瑛　白　燕
20	不夜天	珠璣	李晨風	吳楚帆　白　燕
21	豪華世家	吳回	李晨風	張活游　白　燕
22	蕭月白正傳（上、下集）	龍圖		朱　丹　陳露薇

出品公司	首映日期	廣播電台	
廣業	24. 6・1949	廣州風行電台	第一部改編作品
四喜	14・ 8・1949 20・ 8・1949	廣州風行電台	原名：慾焰
福星	11・12・1949	廣州風行電台	
永業	19・ 3・1950	麗的呼聲	
天利	23・ 6・1950	麗的呼聲	
永業	5・ 7・1950		
南華	7・ 9・1950	麗的呼聲	
尚智	24・ 9・1950 30・ 9・1950	廣州風行電台	
環亞	9・10・1950	廣州風行電台	
大中國	18・10・1950	廣州風行電台	
大時代	2・12・1950		
天利	13・12・1950	廣州風行電台	
大時代	15・ 2・1951	麗的呼聲	
永成	20・ 3・1951		李我第一部聯合主演
永業	26・ 4・1951	廣州風行電台	
風行	19・ 7・1951		
永成	16・ 8・1951		脫衣舞孃為題材
金成	19・ 6・1952		
	7・ 8・1952		
李我合演	7・12・1952	綠邨電台	
錦繡	23・10・1954	麗的呼聲	李我合演
和成	18・ 2・1955 24・ 2・1955		

續上頁

23	故苑又逢春	吳回　珠璣	李晨風	張活游　白　燕
24	兩重心	吳回　珠璣		張活游　白　燕
25	慈母頌	珠璣	吳丹	張活游　白雪仙
26	出谷黃鶯	李晨風	李晨風	吳楚帆　芳艷芬
27	妬海花	珠璣	紫游	司馬華龍　上官筠慧
28	香城兇影	李鐵	孟江龍　史舒	吳楚帆　容小意
29	麗鬼冤仇	李晨風	李晨風	吳楚帆　芳艷芬
30	苦心蓮（上、下集）	黃岱	盧雨岐	羅劍郎　白露明
31	翠樓春曉	王天林		羅劍郎　白露明
32	五月雨中花（上、下集）	秦劍	霍森　楊帆	謝　賢　嘉　玲
33	歷劫親情	莫康時		張　儀　丁　瑩
34	暴雨紅蓮	李鐵		張　儀　丁　瑩
35	雙星淚	馮峰	馮峰	周坤玲　雷煥璇
36	苦戀	李鐵	馮鳳謌	李　我　尹芳玲

下列影片資料欠詳：

編號	片名	導演	主要演員	廣播電台
1.	萬劫歸來			
2.	訂情之夜			廣州風行電台
3.	落葉			廣州風行電台
4.	泣殘慈母淚	黃岱	白燕　張活游	綠邨電台
5.	離別恨			廣州風行電台
6.	白雪紅梅		白燕　張活游	綠邨電台

金橋	12· 5 ·1955	綠邨電台	李我合演
金橋	27· 8 ·1955	綠邨電台	李我合演
信誠	18· 5 ·1956	綠邨電台	
金橋	1 ·11·1956	綠邨電台	李我合演
永茂	23· 6 ·1957	綠邨電台	
中聯	8 · 5 ·1958	綠邨電台	
植利	25· 3 ·1959	綠邨電台	李我合演
電懋	3 · 8 ·1960 10· 8 ·1960	綠邨電台	
電懋	30·11·1960	綠邨電台	
光藝	15·12·1960 22·12·1960	綠邨電台	
嶺光	22· 3 ·1961	商業電台	
嶺光	21· 3 ·1962	商業電台	
寶峰	11· 7 ·1962	商業電台	
	23· 9 ·1964	商業電台	

李我的天空小說。

神話・邪術・戲曲片

對落後的一點回憶

一、神魔戲曲片的始末

粵語戲曲片的「神魔」（或「神怪」）題材源遠流長，差不多有粵劇就有「神魔」。

粵劇早期只有戲班，沒有戲院的；民間習俗，遇到鄉社酬神，或慶典宴會，多有請戲班上演；上演時，多在廟堂之外，或在街坊廣場搭蓋葵棚。直至清道光年間，才有「慶春園」的設立，是為廣州有戲院的第一間了①。既然「神功戲」初時是粵劇的主流，下鄉演戲，乃滿足紳商慶功及民間酬神，所以首演劇目必然有關加官晉爵和滿天神佛的；《六國大封相》和《跳加官》是演給人看，而《八仙賀壽》和《仙姬送子》則演給神看。

除此之外，戲人很迷信，遇到新搭戲棚便要先演一套《祭白虎》，讓玄壇（大祭司）出來鎮壓一下惡鬼；還有，當紅船下鄉，每遇風浪，不論白晝或深夜，當着大海茫茫，竟總動員大演《八仙賀壽》。戲人既然迷信，所以奉三眼華光（二郎神）為先師，喜愛將佛道神話（如目蓮、華山聖母、龍王、哪吒等）編入粵劇，替粵語戲曲片的「神魔」題材奠下基礎。

不過，荷里活三、四十年代盛行一時的「天方夜譚」系列，那種奇幻的色彩，又替粵劇的「神魔」面貌注入新的素材。最先，馬師曾將《月宮寶盒》（一九四〇）的劇情照搬過來，編成《賊王子》，裏面的水晶球、飛氈等，都是傳統「神魔」以外之「神物」。然後，西片刺激粵片，製片及導演試圖土法炮製特技（土得很有趣，如今看來有特殊風味），造成五十年代神魔戲曲片大行其道也。

最值得注意者，應該是「無頭東宮」片集中的《飛頭公主滴血救親夫》和《飛頭公主雷電鬥飛龍》（一九六〇），所包羅的奇幻東西，如「塔中小妖」（相等阿拉丁神燈中的燈妖）、飛鞋（相等飛氈），水晶球等，明確來自「天方夜譚」系列的影片；另外的《金殿審人頭》（上下集，一九五九），有一個橋段是在大木牛體內藏兵，當然是希臘神話《木馬屠城記》的情節（一九五五年的電影版本大受歡迎）；還有一個人在鏡頭前放大縮小，顯然是受其時之荷里活科幻片《縮形怪人》（一九五七）之類所啟發。

不錯，粵語片一向是個「開放系統」（Open system），不停吸入異邦文化，形式上雖然產生變調，但本質上緊守着傳統。即是說，研究神魔戲曲片，探討它的「西化」並不是主流的，回到民間的本源比一切重要。

何解神魔戲曲片保留了民間精神？因為它的起源是「神功戲」，為祭神而設，它的觀眾是鄉夫婦孺和市井之徒，自然零星地保留很多原始信念和江湖意識，反映出

「前現代化」時期中下層社會人士之心態。粵劇（或戲曲片）之中，就只有這個類型最奇怪，充滿原始和神秘色彩。

當我面對一大堆這種戲曲片的時候，我曾經數度迷失，也許鬼使神差，竟然是「無頭東宮」片集大大啟發了我，使我妄自尊大的提出不成氣候的民俗學假設。

二、「無頭東宮」的宮闈鬥爭

神魔戲曲片中的「無頭東宮」片集，最早是由粵語戲曲片策劃兼編劇的李少芸首創的，自一九五七年的《無頭東宮生太子》上下集和《無頭東宮救太子》面世之後，幾年間的爭相製作，竟成為獨特的一個系列：

《神眼東宮認太子》上下集（一九五九）

《金殿審人頭》上下集（一九五九）

《飛頭公主滴血救親夫》和《飛頭公主雷電鬥飛龍》（一九六〇）

《人頭告御狀》和《人頭審皇帝》（一九六〇）

《無頭正宮教子鬧金鑾》（一九六一）

《神蛇飛虎救正宮》（一九六一）

《神眼峨嵋尋太子》（一九六二）

《兩個東宮爭太子》（一九六三）

在演員的組合上，最初是余麗珍做東宮，鳳凰女做西宮，後來是吳君麗做東宮，李香琴做西宮，而太子角色經

常由林家聲演。在正邪的衝突上，最初是西宮逼害東宮，演變到後來是西宮逼害東宮之女兒及丈夫，把人物關係複雜化，還設計西宮有法術高明的妖道幫兇，而東宮亦得神仙相助，豐富了情節。一系列的看，可以集合到「無頭東宮」的故事模式：

因皇位繼承問題，西宮陷害有孕的東宮（或公主），打擊她的親人，東宮失頭（被斬或誤斬），獲仙人救助，死而復生，棺中產子，西宮追殺而至，危難中東宮親人受了重傷，非人血不能救，東宮施展（神仙所授的）飛頭大法，潛入禁宮，豈料妖道擒拿飛頭，僥倖脫險，犧牲自己血肉救親人，再得神仙異獸之助，向已經奪位的西宮大反撲，結果安邦定國，太子登位。

乍看是很普通的神怪宮闈鬥爭故事，有甚麼值得大驚小怪？好吧，就把這故事的「文化模式」（Cultural pattern）還原為「文化特徵」（Cultural traits），再作詳細討論。得出的幾個最主要特徵就是：（1）失頭與飛頭；（2）殺嬰；（3）食人；竟然是百分之百傳統中國民間的原始主義精神。

三、失頭與飛頭

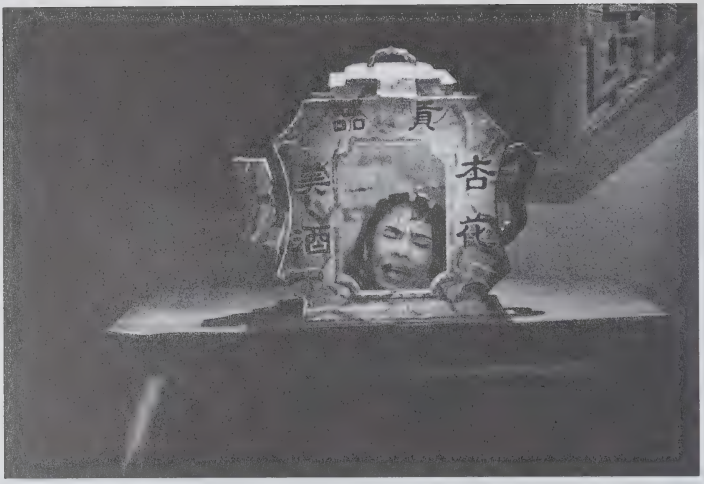
東宮的失頭，是很古老的觀念。中國歷代的死刑就是斬頭，中國人的最大心理纏擾就是失頭；因為古老觀念，心魂二分，心主思想感情，頭主魂魄，斬頭之最終目的，

就是斬殺靈魂，使這個人萬劫不復。

中國上古神話有一個叫「刑天」的女戰神，與天帝相爭，「帝斷其首，葬之常羊之山，乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞」（「天」，腦袋；「刑天」，意即砍掉腦袋也）②。刑天斷頭，但肉身不死，因為心與魂二分，沒了魂（頭），仍有心（身），繼續戰鬥。還有關羽的傳說，他被劈去首級，身體還騎着白馬到處叫着：「還我頭來！」是這種原始的意識，使東宮無頭仍然可以活命。晉朝干寶著的《搜神記》收藏很多失頭的傳說，而且有兩則飛頭故事：其一，鄧喜將軍殺豬祭神，「治畢懸之，忽見一人頭，往食肉。喜引弓射，中之，咋咋作聲……」；其二，楚王鑄得寶劍之後殺死干將，其子自刎，楚王將人頭煮湯，豈料煮了三日竟然不爛，兩人頭飛出湯中向楚王報復……。

飛頭，是人類原始的頑強意志所併發出來的復仇幻想，就算身首異處，身既然可以活動，難道頭不能飛行？最著名者，希臘神話裏的「蛇髮女怪的首級」（Medus－a's head）有極大的毀滅力，雖然人頭給斬下來，但突然張開眼，目光電射（《金殿審人頭》有類似的場面），把人類變成了石頭……。

《搜神記》還有一條重要線索：「秦時，南方有落頭民，其頭能飛……吳時，將軍朱桓得一婢，每夜卧後，頭輒飛去，或從狗竇，或從天窗中出入，以耳為翼……。」③



（上）對中國人來說，無物不可以浸酒：五穀、花草、蛇蟲、飛禽走獸。《飛頭公主雷電鬥飛龍》（一九六〇）中余麗珍的飛頭被困在大酒壺內，可謂將暴力血腥浪漫化的神來之筆（一九八三年李翰祥的《垂簾聽政》卻有一幕是慈禧把斷去四肢的麗妃封在一口大缸內，而只露出頭顱）。一方面符合中國民俗旨趣，另一方面卻使人想起魔術表演，也許戲曲曾經揉合西洋「幻術」的說法並非無稽之談。

（下）《飛頭公主雷電鬥飛龍》中東宮得仙教授飛頭大法，潛入禁宮的一個特技鏡頭。

所以，我的第一個假設：「無頭東宮」片集的飛頭未必是「開戲師爺」憑空想像出來，而是從固有的中國神話和原始信念中衍引而生的。

四、殺　嬰

西宮之謀害東宮，目的在於滅「正室」，搶奪皇位繼承權，那麼東宮太子就要非死不可了。對於「無頭東宮」片集，「殺嬰」成為主要戲碼。

其實，殺嬰行動，在中國傳統民間普遍流行。殺嬰動機：其一，荒年無食，減少吃飯嘴巴；其二，重男輕女，控制女丁；其三，江湖異術，殺嬰以祭惡鬼（例如修橋築路發生慘劇，埋嬰以祭可保平安，俗稱「打生樁」也）。甚至一八三八年英國商人 G・Toogood Downing 著的《番鬼在中國》（Fan－Qui in China），亦觀察到民間殺嬰之風甚盛，「最不可理喻者，乃無法律控制，殺嬰之人亦無犯罪感覺」。④

而且說書和戲曲，一直在美化着殺嬰行為，安排楊二郎殺沉香和李靖殺哪吒，由出世「殺」到長大仍未得手，故事發展多姿多采就只為殺嬰。現實的殺嬰是何等醜惡，傳說就要變得美麗，替群眾作出心理的補償；而且要安排合理的動機：楊二郎所以殺沉香，因為華山聖母思凡，這個就是孽種；李靖要殺哪吒，因為其妻懷胎幾年始出，這個就是魔種；還要安排好的結局：「受害者」沉香劈山救

母，「受害者」哪吒削肉還母削骨還父，盡忠盡孝一番。所以，殺嬰傳說的背面是封建主義的，是父權意識泛濫的。

中國社會，自宗法制度出現，自君主體系出現，「正統」的觀念，被「春秋之筆」的史家高度渲染，戲曲題材的東西宮之爭，其實是「正統論」的通俗版本。西宮殺害東宮太子，除了變相閹割「父權主義」的最高人物（皇帝），也是奪取「正統」，改寫「正統」，這是罪大惡極的……。

所以，我的第二個假設：戲曲中的「殺嬰」，成一意識形態體系，為封建主義服務，而傳統民間底層的思想就是迷信，就是封建，很容易支配。

五、食人主義

如果我說「食人」，亦如「殺嬰」一樣，都是中國文化的一部份，你會相信嗎？不知怎地，只有戲曲片還殘留着食人肉的意識：

《捨子奉姑》（一九五八）——荒年無食，村婦見家姑久飢成病，被迫割子肉奉姑，結果兒子死去，吃人肉的家姑不知內情，竟誣告她殺子……。

《十年割肉養金龍》（一九六一）——亦是飢荒，村婦為了養活落難太子，替皇上保存骨血，唯有每日割肉餵之；後來聖母感其忠義，賜予神丹，令其肉割極不完

……。

以上的食人，只為充飢，沒有特別的原始信念，但反映在「無頭東宮」片集裏卻另有乾坤：

《人頭告御狀》——駙馬被斬刀下餘生，要食人肉才可活命。

《飛頭公主滴血救親夫》——駙馬受了重傷，要喝人血才可活命。

這裏的食人（和吸血），有起死回生作用，接近西方的 Vampirism——吸血鬼觀念。

中國有關食人的文獻亦相當多，《搜神記》有載人頭煮湯和吃屍體，《水滸傳》描寫江湖劇盜愛吃人肉和剖心生吃等，宋末登州范溫創人肉食譜，稱人肉為「兩腳羊」；元代奉行「歡喜佛」，一種原始的佛藏邪教，佛像被塑造成裸體行淫，啖活小兒；也許元代對外交通發達，非洲和中亞的食人習俗竟然引進中國，陶宗儀撰《南村輟耕錄》記載有食人的集體風氣：

「天下兵甲方殷，而淮右之軍嗜食人。以小兒為上，婦女次之，男子又次之，或使坐兩缸間，外逼以火，或於鐵架上生炙……或男子則只斷其雙腿，婦女則特剜其兩乳，酷毒萬狀，不可具言。總名曰想肉，以為食之使人想之也。」⑤

中國的食人文化基礎極之複雜，有只為充飢（很多文獻記載過「天旱糧絕人相食」之境況），有只為復仇（《水滸傳》式的吃仇人的心），有只為品嚐美食（創

「兩腳羊」食譜，「想肉」食譜等），還有邪教信念（食人吸血可起死回生），甚至江湖郎中的醫理（吃人血饅頭可治肺癆），洋洋大觀也。

所以，我的第三個假設：「食人主義」一直潛藏於往昔的江湖（幫會、「三教九流」等），以群眾為基礎的俗文學與戲曲必然保留了這一點。

六、沒有結論

我一直在懷疑，為甚麼神魔戲曲片會流行於五十年代的香港？因為它是粵語片的「怪物」，完全與時代及社會脫節，只活在一個自我中心的時間和空間裏；在此，已逝的民間信念，江湖價值，若隱若現地浮沉……是否只因為荷里活神魔電影入侵，受到刺激而出現？還是反映了五十年代很多香港人仍然保存着一點落後的回憶？唉，但願能夠知道。

（寫於一九八七年）

註釋：

①倪鴻著《桐陰清話》：「廣州素無戲院，道光中，有江南人史某，始創慶春園，署門聯云：東山統竹，南海表冠，日後錦園、慶豐園、聽春館，相繼而起，一時裙屐笙歌……。

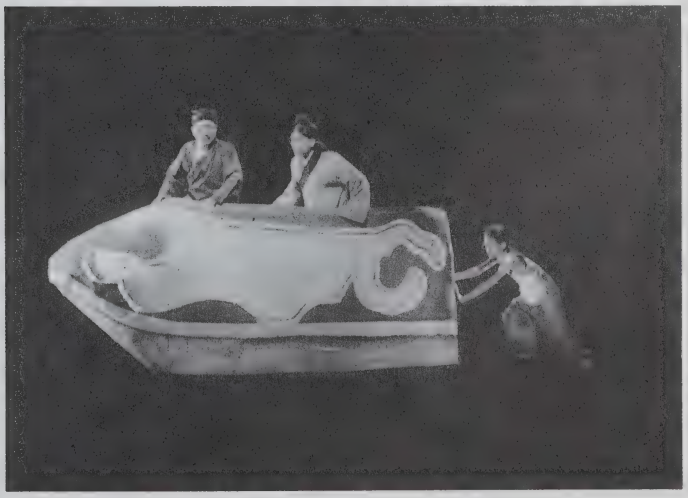
②刑天神話見《山海經・海外西經》，龔維英著《神話・仙話・佛話》(一九八六年出版)推斷刑天是女戰神。

③《搜神記》的三個飛頭傳說，分別見於卷九「鄧喜」條，卷十一「三王墓」條和卷十二「落頭民」條。

④G・Toogood Downing來華經商，其三大冊之著作《番鬼在中國》對廣東及澳門風物與民生有極詳細的記錄。

⑤此為陶宗儀元末居松江時，雜採前人筆記所載及本人見聞之事編錄成書，為現存元人筆記中內容最豐富的一種，是研究元史和文化史的重要參考資料。

《飛頭公主滴血救親夫》(一九六〇)中的飛鞋，與寶塔和小妖一樣可大可小，能載入如飛船。表面看來是受西方「阿拉丁神燈」中飛毯的影響，但類似的幻想早見於中國典籍。『夷堅志』記有「仙舟上天』一條：見一舟凌虛直上，數道士環坐笑語，須臾抵天表，天爲之開，色正赤，舟由開處入，天即合無際。」直如太空船的升空過程。



屍變——

香港僵屍電影的「跨文化」接觸

一

有關香港恐怖片的「殭屍問題」非常複雜，因為它牽涉的是個「跨文化」（Cross－Cultural）現象，我曾數度陷於深思：

1. 八十年代以前（《殭屍先生》面世之前），香港的鬼怪片遺忘殭屍題材，所以，「殭屍電影」在過去香港（甚至中國）恐怖片中屬非常罕見的品種，為甚麼？

2. 一九八五年《殭屍先生》高踞票房，一度引起電影界的「殭屍熱潮」，更惹來日本觀眾的熱愛。創作者的煩惱來了，過去既然沒有開拓殭屍題材，這方面「認識」是貧乏的，欠缺參考之餘，唯有吸納英美殭屍電影的形態，主要「學習」對象係特倫斯・費希爾一九五八年經典作《吸血殭屍》（Horror of Dracula）和羅曼・波蘭斯基一九六七年經典作《天師捉妖》（The Fearless VampireKillers），又為了搶奪日本市場而加入了日本人的趣味，於是做成混種「殭屍文化」。這個「雜種」，應如何判決？

3. 有關「殭屍文化」（Vampirism）問題，它的傳說盛行於十五世紀的歐洲，然後納入十八和十九世紀的歐洲

文學體系（主要是詩和小說）及二十世紀歐美恐怖片的潮流裏，更給創作者們注入人文主義的闡釋：「殭屍，它象徵人類恆久以來對永生的渴求與煎熬，永恆永恆……生命可以永恆嗎？藝術可以永恆嗎？」（表現得最深奧而恆久地纏着我心靈的殭屍電影，就是英格瑪・褒曼一九六八年的《狼的時刻》Hour of the Wolf了），相比之下，我們的「殭屍」只是行屍走肉的「空殼」，於是，我在想，中國的神魔鬼怪傳說實在多得很，殭屍傳說肯定不屬於主流，除了所謂「湘西趕屍」之說以外，差不多沒有人可以講得出他曾經聽過的殭屍故事。我曾經一度懷疑，中國是沒有殭屍的……

4. 香港的「殭屍電影」只是「功夫片」的借屍還魂，自從七十年代末期香港的功夫片受挫，動作片失去主流，陷於極度混亂。當一九八〇年洪金寶的《鬼打鬼》那段屍變場面受歡迎，得到啟發，他就監製了《殭屍先生》……。於是，功夫片的情節模式和師徒關係等，全都在這個新品種裏頭借屍還魂，特別功夫片那個大反派，結局時要聯手打他半小時才可殺掉，現在則由那隻無堅不克的殭屍代替。當一九八八年底放映的《殭屍叔叔》還霸得票房之際，這「借屍還魂」的美夢，在武夫界的電影工作者的心中，還沒有做完呢。

唉，這麼多的問題，看來我是沒法應付。

二

我開始搜索中國殭屍。

萬家傳說，至今還會談到的就是湘西的沅陵、瀘溪、辰谿、叙浦四縣的趕屍奇俗。

王世禎編著的《中國民情風俗》，收集頗多中國歷年以來民俗學家所撰的文獻，當中一篇係《談湘西的趕屍》，甚為罕見，也很重要，有必要作一點摘錄：

1. 所謂「趕屍」，無論其實際形式，說「趕」不如說「領」，為身穿道袍的法師不在屍後，而在屍前帶路，一面走一面敲鑼，使夜行人避開。屍體額上壓着黃紙符，垂在臉上，給草繩聯繫起來，每隔六七尺一個，上路時像麻雀一樣的跳着。

2. 屍體之所以能跳動，全靠臉上的黃紙畫符，所以到一個地方歇腳時，法師立刻就把他們臉上的紙符除下來，否則他們會自己作怪亂跳起來。

3. 湘西沅江上游一帶，地方貧瘠，崇山峻嶺，漢人不多，但身死該地之漢人，都會遵照傳統的「土緣」觀念，運屍還鄉埋葬；但是，在那上千里的崎嶇山路上，屍體難以用車輛或擔架扛抬，於是，法師就創行了這一奇怪的辦法運屍回鄉。

4. 趕屍這一門法術叫做「祝由科」，乃湘西的土產巫術（與「奇門遁甲」有密切關係），用符咒施法之後，屍體是不會腐化的。

5. 抗戰期間，重慶「打銅街」一個住家屋簷下掛着一塊木招牌，上寫「祝由科專治疑難雜症，代辦運屍還湘」。可見，趕屍奇俗流傳到本世紀初。

6. 湘西的趕屍，到現在也沒有人能指出它的真實情況來。已故製片家張善琨的電影公司曾拍過一部《湘西趕屍記》，該片指出走私的人不擇手段，用人人都害怕的屍體藏運毒品，所謂「行屍」，拆穿了，只係由活人背着那屍體走。

於是，我把書放開，我在想：「難道我們的殭屍就只等如湘西的行屍？」

上面很多細節都給我們的殭屍電影借用了，包括那個法師、那一排排跳動的屍，還有那壓面的黃紙符（只是調轉來處理，電影中的黃符貼面，那屍就不能作怪，動彈不得）。

還有，文中提及的《湘西趕屍記》算是早期的殭屍電影，雖然它否定了趕屍奇俗。我遍查程季華著《中國電影發展史》的片目，都找不到《湘西趕屍記》，但發現三部可能屬於殭屍系列的電影，那就是一九三九年的《古屋行屍記》（馬徐維邦編導，新華影業公司出品）、一九四〇年的《李阿毛與僵屍》（吳村編導，國華影片公司出品）和一九四一年的《女僵屍》（梅阡編導，藝華影業公司出品），相信都已經失傳了。

可能張善琨這部《湘西趕屍記》，是他南來香港，在五十年代拍攝的。還有，一九五七年王天林拍過一部同名

的電影，未知兩者之間有無關係？

不過，勇於否定殭屍傳說，尚有人在，就是一九五四年楊工良拍攝的《萬里行屍》，該片描寫革命黨以行屍掩飾身分對抗軍閥。

一九五九年，周詩祿拍攝了一部《殭屍復仇》，結局時是以鐵釘貫心殺死殭屍，顯然參看了一九五八年英國特倫斯・費希爾的《吸血殭屍》而創作的。

一九七四年，「混種」殭屍電影出現，英國的「殭屍大本營」咸馬電影公司（Hammer）與香港邵氏公司合作，炮製一部《七金屍》（由英國的羅伊・沃德・貝克執導），於是西洋殭屍及天師雲集中國湘西……。

《殭屍先生》面世之前的局面就只是這樣了。

八十年代初期，香港的鬼怪電影流行，我也參與過這類電影的劇本創作。記得一九八三年，我協助過武夫界導演陳全設計他的《老友鬼鬼》，得聞洪金寶等人考慮聘請英國「金牌殭屍」基士杜化・李來港，還準備一輛馬車，實行西洋吸血殭屍大鬧香港……。

試幻想一下，吸血殭屍駕着他的鬼車在夜靜的彌敦道上騁馳，那種魔幻的感覺一定好吸引……。不過，想深一層，那時大家都無法擺脫西方殭屍電影的陰魂……。後來，這意念不知怎地擱置，而事隔兩年，《殭屍先生》出現，它乖巧地擺脫和消化了西洋風，納入頗多中國地道殭屍傳說的細節。

沒錯，後來我埋首清代筆記小說，竟追查到很多殭屍

傳說，這簡直當頭棒喝……。原來，《殭屍先生》發掘在先，不失為開創香港殭屍電影之典範作品也。

三

《殭屍先生》設立了殭屍的「文化模式」（Cultural Pattern），導致以後的電影向它跟風。我就嘗試把這已設立的殭屍「文化模式」，還原為它的「文化特徵」（Cultural Traits）：

1.「死唔斷氣就會屍變」。但凡人死得冤枉，「谷住度氣」，只要感染生人陽氣就會屍變。（最早是《鬼打鬼》提出的，洪金寶躺在屍旁，屍就坐起來，動作與生人配合一致。後來《殭屍翻生》的王小鳳與錢小豪的「二位一體」動作，亦係由此引伸出來。）

2.「閉住呼吸可避殭屍」，因為呼吸者係屬於人氣（亦即陽氣）也。（此乃《殭屍先生》設計之最煞食處，所以後來的《殭屍翻生》、《殭屍翻生續集》、《殭屍少爺》和《茅山學堂》等紛紛學習，一遇屍變，爭相閉氣。）

3.「被吸血之後變殭屍」，還會長出獠牙利爪，力大無窮，找人吸血。（後來的《猛鬼差館》、《殭屍翻生續集》、《殭屍叔叔》都係用此理論。）

4.「桃木劍、墨斗線、黃紙符和糯米可治殭屍」，很獨特的降屍方法，差不多以後的殭屍電影都把這些方法

全部接收過來。降屍以後，放一把火，把殭屍燒為灰燼，以除後患。（《殭屍怕怕》和《茅山學堂》最後都要火燒，《殭屍翻生》的施用大炮和《殭屍少爺》的採取炸藥屬於同一文化特徵的變調。）

好了，我應該回憶一下當時初看《殭屍先生》的印象：「哈，哈，都幾好笑，搵墨斗、糯米治屍冇乜根據，閉住呼吸避屍純搞笑罷了！」

四

我開始翻閱中國歷代筆記小說，竟驚訝得叫起來，清代的筆記有着很多殭屍和屍變的紀錄，實在太興奮了，亦解決了我心裏很多疑問。這些筆記小說計有：鈕琇編著《觚賸》、蒲松齡撰《聊齋志異》、紀昀撰《閱微草堂筆記》、袁枚著《子不語》及《續子不語》、梁章鉅撰《浪迹叢談》、許叔平著《里乘》、楊鳳輝著《南皋筆記》、諸晦香輯《明齋小識》。

不知怎地，殭屍傳說活躍清代民間。特別袁枚的《子不語》最少有三十則殭屍故事，此書可稱得上中國「殭屍大全」也。

清人又稱殭屍為「移屍」、「走影」、「走屍」等。

紀昀的《閱微草堂筆記》卷十有完整的殭屍理論：

1.「道家有太陰煉形法，葬數百年，期滿則復生。」

2.「僵屍有二，其一新屍未斂者，忽躍起持人，其一久葬不腐者……夜或出遊。逢人即攫。」

3.「（屍變係）有邪物憑之，戾氣惑之。」

4.「人之魂善而魄惡，人之魂靈而魄愚……其既去也，心事既畢，魂一散而魄滯……世之移屍走影，皆魄為之，惟有道之人為能制魄。」

袁枚的《子不語》甚至替殭屍分類：

1.「有紫僵白僵綠僵毛僵之類。」（卷九）

2.「（綠毛僵屍），其物長七八尺，頭面具人形……頸以下綠毛覆體，茸茸如蓑衣。」（卷十）

3.還有一種「飛僵」，「直隸安州……山中出一僵屍，能飛行空中，食人小兒。」（卷十二）

4.「飛僵」（亦稱「飛屍」）之外，還有「遊屍、伏屍，不化骨三種……遊屍乘月氣應節而移，無定所。伏屍則千年不朽常伏地。不化骨乃其人生前精神貫注之處……故入土不易朽。」（《續子不語》卷五）

5.日久成精的僵屍遍體生毛，「其屍斑斕五色」。（卷五）

於是，係時候拿筆記資料引證《殭屍先生》，結果會怎樣？就把上文那些殭屍「文化特徵」，逐項檢查一次：

1.有關「感陽氣而屍變，屍隨人走，有樣學樣」之論。

＊「屍能隨奔，乃陰陽之氣翕合所致。蓋人死陽盡絕，體屬純陰，凡生人陽氣盛者驟觸之，則陰氣忽開，將

陽氣吸住，即能隨人奔走，若繫縛旋轉者然。此易所謂陰疑於陽必戰也。故伴屍者，最忌對足卧。人卧則陽氣多從足心湧泉穴出，如箭之離弦……盡貫注死者足中，屍即能起立。」（《續子不語》卷五）

＊「僵屍必借人生氣乃得起。」（《里乘》卷三）

＊「新死屍奔，名曰走影，乃感陽氣觸動而然。」（《浪跡叢談》三談、卷六）

＊「……退一步，則僵屍進一步……李（念先）愈駭，扶籬而奔，屍追之……闖入酒店，大喊而仆，屍亦仆……」（《子不語》卷五）

2. 有關「閉住呼吸可避殭屍」之論，《聊齋志異》有載。

＊蒲松齡在卷十三《屍變》一則，描寫得有今之殭屍電影的詭異而生猛。某客投宿旅店，因房已客滿，被迫睡在停屍室裏（店主新喪妻）。半夜，「忽聞靈床上察察有聲，急開目，則靈前燈火，照視甚了，女屍已揭衾起……客大懼，恐將及己，潛引被覆首，閉息忍咽以聽之。未幾，女果吹之……」因沒有氣息，女屍不覺有生人，如是者數次，他懼極起身狂奔，而殭屍窮追不捨……

3. 有關「被吸血者變殭屍」之論，眾筆記沒提及。此觀念顯然係西方的吸血鬼傳說，《殭屍先生》洋為中用也。

＊雖然《子不語》有幾則描寫殭屍愛「食血」和「食人」，但沒講到吸血，也不提有獠牙，只說有利爪，愛把

人撕開而食。

4. 有關「桃木劍、墨斗綫、黃紙符和糯米可治殭屍」之論。

＊「江西道士蘭方九，應招而來，先作符十數張……仗劍步罡……」（《子不語》卷九）

＊《里乘》卷三有一則描寫木匠隔棺降屍，「取墨繩彈於蓋之當中者三，三彈，而棺中皆轟轟有聲，竟似痛楚，初聲較厲，後以次遽殺。又取斧微削棺之四隅，謂衆曰，怪已除矣，自是果絕。」

何解墨斗綫可降屍？《里乘》有此解釋：「坊工之刀，石工之錐，木工之斧尺繩墨各物，均極寶異，皆能鎮壓怪異。」

＊《子不語》卷十三有述殭屍害怕「赤豆、鐵屑及米子，備此三物升許，伺其破棺出，潛取以繞棺之四周，則彼不能入矣……。」米（當然也包括糯米）之外，原來赤豆和鐵屑都很有效。

＊連帶米篩一樣有異力，「屍猶僵立，乃取米篩降屍而殮之。」（《續子不語》卷八）

＊衆殭屍電影還未識得運用的降屍方法：「用棗核七個，釘入屍脊背穴上。」（《續子不語》卷八）

「抬棺者心知有走屍之事，持帚上樓，拂之倒……」（《子不語》卷五）

「……生伏梁上……生大恐，袖攜易經，急俯以擲其首，老者仆地頓僵……」（《里乘》卷三）

＊西方降屍之法係蒜頭、大鐵釘（或桃木釘）、聖水和十字架，是不合用的，也不應納入中國殭屍的「文化模式」裏。

＊不過，華洋降屍法也有共通點，如想剷草除根，最後還是一把火把殭屍燒成灰燼：

「東方既白，屍即逿地，為一支離叟，舉火化之。」（《明齋小識》卷四）

「乃積薪焚之，嘖嘖有聲，血湧骨鳴，自此怪絕。」（《子不語》卷十）

「以屍還諸棺，而火焚之，一方得寧。」（《子不語卷十三）經此檢查之後，我再一次強調，《殭屍先生》實在很努力的發掘民俗趣味，令到以後的跟風者更顯「不學無術」和極不足取也。

五

一九八五年，劉觀偉的《殭屍先生》賣座，稍後還在日本收得，殭屍就頻頻出動。

一九八六年，《殭屍翻生》（黃鷹導演）、《殭屍翻生續集》（吳國孝導演，台灣出品）、《殭屍家族》（劉觀偉導演）、《殭屍怕怕》（袁和平導演，台灣出品）、《茅山學堂》（黃鷹導演）。

一九八七年，《殭屍少爺》（劉泳基導演，台灣出品），《猛鬼差館》（劉鎮緯導演）。台灣的電視錄影帶

《幽幻道士》劇集，在日本 TBS 電視黃金時間播映，極受歡迎……

日本的「殭屍熱」高潮時期，市面出現殭屍玩具、漫畫、食品、時裝等等，還開設殭屍餐廳，殭屍的士高，更甚者電視遊戲節目出現殭屍，幼稚園活動出現殭屍……

觀察家曾經指出日本文化對怪物有特別偏好，由小說、漫畫、動畫到電影電視都充滿着鬼怪小妖等，至於殭屍的造型，日本人愛那對黑眼圈、額上的黃紙符、那一身的清朝服裝、向前伸直的雙手和跳得像麻雀的步態。於是，殭屍在日本竟發展成過億日圓的企業……

一九八八年，有《殭屍復活》（梁小龍導演）、《殭屍叔叔》（劉觀偉導演）。不過，日本的「殭屍熱」已經退減……

六

創作者已經走火入魔，但凡殭屍電影都要係喜劇，而且反覆偷師自羅曼・波蘭斯基經典作《天師捉妖》裏面的搞笑橋段，這包括：

1. 被挾住條頸唔郁得之際，殭屍殺到。

（《殭屍先生》藉此一招，博來很多笑聲；其後《茅山學堂》和《猛鬼差館》再來一次。）

2. 狂奔走避殭屍之際，豈料兜了個大圈，走番轉頭，迎面再遇殭屍。

（《殭屍翻生》和《猛鬼差館》）

3. 殭屍露出獠牙咬頸之際，危難間以物塞其嘴巴。

（《殭屍家族》和《猛鬼差館》）

4. 同性戀殭屍。

（《殭屍叔叔》）

偷完《天師捉妖》，就偷《E・T 外星人》，便有所謂「殭屍仔」的出現，《殭屍家族》、《殭屍翻生續集》、《殭屍少爺》、《殭屍怕怕》等，就因為這隻「殭屍仔」能夠納入到日本的「小妖文化」，才會在日本掀起了「殭屍熱」。《幽幻道士》片集的主角們都是兒童……

殭屍仔的「情節模式」（Plot Pattern）係「E・T 模式」，即係：

1. 小殭屍誤落人間，無所適從。

2. 繼而與人間結緣，建立友情。

3. 跟着危機出現，會滅亡而消失，

（「E・T……is……dying……」）。

4. 結果搶救成功，小殭屍昇空而逝。

E・T・也好，小殭屍也好，它們都有着超自然力量，可以幫到成人世界。沒錯，「小就是威力」，這觀念正好感動日本觀眾的心靈……嘿，日本文化就是一個「縮小文化」（可參看韓國社會學家李御寧著《創造日本奇蹟的收縮文化》），小就是美麗，小就是威力，反映在科幻漫畫、動畫和電視片集裏，全都是小英雄……

七

我再一次的想：「我們的殭屍電影一蟹不如一蟹，這才復活，跟着就滅亡，可惜！」

沒錯，殭屍在八十年代中期的香港電影事業出現，本身就是極大的諷刺，你不覺得嗎？這多年來的香港電影喪失了智慧、喪失了心靈、喪失了思想，徒具行屍走肉的空殼——電影的「殭屍化」。

為甚麼我們的電影工作者淪為活死人？

因為出於貪婪，「我要錢錢錢……」

好吧，結束之前贈送一條「殭屍貪財受累」橋段給那群發殭屍狂夢的影人吧，唔收錢㗎。

話說紹興有個姓王之教書先生，某夜路經荒山，見有個棺材，裏面射出白光，貪念頓起：「嘿，可能係黃金也！」

急撬開棺木，嘩，滿是黃金白銀，發達囉，哈……哈……

突然看到棺中有條青紫毛殭屍，頸上掛着一大串銀錠，貌極恐怖。王先生驚愕之際，殭屍跳起……慘，屍變呀！

王先生狂奔，殭屍狂追。

狂奔狂奔，屋子可見了，盡最後力量飛撲進去，急關上門戶，「哈，哈，安全了，不過……那些黃金呢？我要錢錢錢……」

既然屋外沒半點動靜，想來那屍一定走了，一於去執金可也。

他試開窗探聽虛實……吓，慘……原來隻殭屍早就窗外等待，即時撲了進來。

「救命呀！」王先生飛奔上樓。

殭屍亦追上來。

「豈有此理，我同你死過！」王先生抓起木棍拚命擊之，打殭屍之肩，那一大串的銀錠就散落地上，殭屍非但沒有攻擊他反而俯身拾銀，王趁機使勁推之，屍就滾落樓下……

最緊張時刻，雞啼了。第一綫陽光射了進來，那殭屍再也不能動了。

王先生驚魂甫定之後，把屍抬出去，一把火燒掉，他怔怔的看着烈火，突然長嘆曰：

「我以貪故招屍上樓，屍以貪故被人燒毀，鬼尚不可貪，而況於人乎。」

此故事見於《子不語》卷十三，係屬於「殭屍啟示錄」，至適合贈給香港電影界也。

（寫於一九八九年）

當傳說死亡的時候——

重提嶺南少林舊事

萬法歸宗一少林

在中國武術界有「萬法歸宗一少林」之說。其意謂中國武術各門各派，均源自少林寺拳技。南方各派，大多數均承認此種說法。甚至北方拳派，亦愛與少林寺拉上關係；即如太極、無極、及鐵羅漢拳的始祖皆說源自張三豐，而一般都說張三豐習技於少林，後來才成為武當丹士，創立武當派。港台攝製的武俠片（或功夫片、或功夫喜劇）也可以歸納為「萬片歸宗一少林」，因為有過半的電影在題材上都與少林傳說扯上一點關係；越渲染，舊的傳說就越神化，功夫的真實性與功夫的幻想性就越發分不開。在構想一部這樣的武俠（功夫）片的時候，相信創作者首要地介定三個歷史性（也是傳說性的）範疇：

1・時代：清雍乾年間至民國初年

2・背景：火燒少林寺與少林功夫南傳

3・人物：廣東少林人物的傳說（與再塑造）

我這篇文章也是就以上的三個範疇探討。大家將會發現，我談傳說的比重，較電影為多，因為在傳說與電影之間，我選擇了前者。

道袍血染淚痕飄，事因西魯起根源

武俠片（或功夫片）只要與少林扯上關係，就必然描寫到火燒少林寺了。在電影中，火燒少林寺的地點和年代都是混淆不清的，更不消說火燒少林寺的前因後果。

傳說，少林寺分河南嵩山少林和福建九蓮山少林。嵩山少林寺燬於清雍正十三年，而九蓮山少林寺則燬於乾隆三十二年。其實，是否真有火燒少林寺之事，根本就沒有正史可以考據。

嵩山少林寺付諸一炬，起因何在？洪門和天地會文獻都說，少林僧人因助清廷征西魯而種下禍根。征西魯（有謂西藏）一事，倫敦大英博物院所藏天地會文獻抄本《西魯叙事》有說：

「茲因康熙甲午年（甲子年之誤，即二十三年）西魯國王命大將彭龍天領兵打入中國，地方官不敵取勝，直攻至潼關，守將劉景、黃志泉上表告急，朝廷即刻出下招軍榜文，各處張掛，許退兵者封侯賜爵，彼等少林寺一百二十八人相議揭了榜文，不用軍將，前去退敵，斬了大將彭龍天，殺得西魯兵屍滿山川血流成河得勝回朝，清主大喜欽賜，遊街三日犒勞甚厚，即欲封衆人官職，衆人奏道：臣等不願為官仍欲回寺修行，清主准奏，即賜玉璽印一顆，刻成三角，內有日山二字，重二斤十三兩，御駕親送出午門外方回，後多年無事，因雍正十三年有一老奸名喚鄧勝到寺行香，見寺內御賜玉印，乃是寶物，即欲貪為己

有，與寺僧不睦，便生惡意，妄奏君王說，少林寺內教授法術，意圖謀反，若不早圖，必生後患，不如詐稱行香將寺放火燒燬，以絕禍根，那昏君就聽老奸之言，即命鄧勝領御林軍三千前去行事，果然少林寺中不知提防，一夜燒死了一百一十人……」

《西魯叙事》是所發現最早的天地會文獻，可信性極高。少林僧兵協助政府拒外敵，清之前亦有發生過，可在史實尋找。①

只是西魯是否所謂的西藏卻是最大的疑問。清初，康熙、雍正皆以武功顯赫，唯一帶着無窮恐嚇力而犯境的，只有俄國，所以帥學富著的《清洪述源》就推斷西魯就是「羅刹」——亦即俄羅斯（其實，帥學富又借用了吳偉士著《發揚抗俄的光榮傳統》的觀點）。《清史》卷六十七謂：「俄羅斯為羅刹。」羅刹者近可薩（可薩克民族），清初一般知識分子都叫俄羅斯做「羅刹」。西魯倒轉來叫（魯西），音近「羅刹」。《西魯叙事》，是洪門中人，根據口耳相傳秘密筆記，將羅刹二字倒轉成為「西魯」亦大有可能。康熙二十一年開始，清政府與犯境的俄軍正面作戰，二十三年，即甲子年，戰情激烈。《西魯叙事》所說「康熙甲午年西魯……打入中國」，可能是甲子年之誤。少林寺雖然一直流傳着「反清復明」之說，但為了中國的生死存亡，還是拋棄了滿漢兩族的恩怨，毅然奮起對抗俄羅斯帝國主義的侵略。

亦因為征西魯（或羅刹）得勝，少林寺的武功都暴露

了，引起清政府對之忌憚萬分，遂佈下火燒少林寺的禍根。

有詩為證：道袍血染淚痕飄，事因西魯起根苗。

馬寧兒引路，火燒嵩山少林

清政府害怕少林寺，是因為少林寺是反清復明的根據地。洪門和天地會的文獻都說，順治十八年，鄭成功據守台灣，遣派部將蔡德忠、方大洪、胡德帝、馬超興、李式開等向中原發展，改裝至嵩山少林寺，投方丈智通，寺僧一百二十八人，均精嫻武藝。後來鄭君達（鄭成功之姪），偕妻郭秀英、妹玉蘭相投依附，共圖義舉。寺院在舊中國社會，一向是罪犯、遺臣或叛徒的庇護所②。特別清初期間，一定有很多逃名避禍的明朝遺老，自藉和尚及道士的身份活動，組織顛覆勢力。而清政府也不會不知，只是在等待機會而已，等待一個能掌握少林寺內部虛實的內奸出現，便可一舉消滅少林。

另一篇天地會文獻《西魯序》這樣記載：「有奸臣一名（張）建秋，一陳宏（文耀），二人同心設計害少林寺僧人，入朝暗奏一本……二人領旨……帶兵前往……路遇馬寧兒做車夫……即用寧兒為引路為線，放火依計而行……」

張建秋與陳文耀，是否真有其人，也就無從稽考了，有說他們官階是太尉，有說太師、大學士，甚至總兵不

一。比較有趣的，我認為是馬寧兒這個人。中國秘密會社文獻與俠義小說都有不同的講法：一說馬寧兒是少林出家弟子，武功高強，在一百二十八人中，論武功，坐第七把交椅，但此人六根未淨，色膽包天，污辱了鄭君達妻子，因逃避寺僧追捕，遂助陳文燿等滅少林（既然馬寧兒排行第七，天地會就把七字之數列為凶兆，成為忌諱）；第二說馬寧兒是少林寺雜工，因打破大雄寶殿的萬年燈而受罰，馬寧兒憤恨之餘，投靠陳文燿，如盤揭發少林寺之暗道機關，導致全寺僧人被一舉殲滅。

當時逃出了十人，但走生的只有五人。他們就是蔡德忠、方大洪、馬超興、胡德帝和李式開。五人在紅花亭結義，創立洪門，繼續反清復明之志，是為洪門的前五祖——幫會人士又稱他們為「少林五祖」。張徹的《少林五祖》就是描寫蔡德忠五人之遭遇，最後讓片子以天下英雄聚義紅花亭作結。

馬寧兒引路，張建秋和陳文燿火燒少林寺，這個配搭在無數的幫會文獻裏出現（相反，鄧勝妄奏君王之說，只單見於《西魯叙事》而已），也啟發了通俗俠義小說作家對火燒少林寺故事的構想③。還有，一個大膽的假設，紅花亭聚義一事，對於某些電影工作者來說，是有借古喻今之政治意味，影射大陸變色，聚義某地，圖謀光復。也許這是我的敏感，但電影始終是一種政治工具呢。

《鴻雪因緣圖記》的少林校拳圖。

乾隆《登封縣志》的少林寺圖。

走羅漢堂，打木人巷

另一說，嵩山少林寺燬於火，蔡德忠五人走脫外，還有雲宗大師與至空和尚，他們由河南逃到福建，在九蓮山少林寺再建反清復明基地（而洪門前五祖的胡德帝亦協助建寺），把少林武術再次發揚光大。

至空和尚傳給至善禪師——少林寺傳說中一個最傳奇的人物。少林武功傳到至善禪師，又再大發異彩，家傳戶曉的廣東少林人物，如洪熙官、方世玉、胡惠乾、三德和尚、童千斤、謝阿福和陸阿采等，都先後出自至善門下。

傳到至善，便有所謂「少林五老」的出現，為武術界奉為「真祖」，是以五枚、至善、白眉、馮道德、苗顯為序。嶺南拳派能夠開枝散葉，就是得力於少林五老了。而少林五老之間的恩怨，暫時按下不表，先談至善掌管下的福建少林寺吧。

至善，少林的一代宗師，他為了培養優秀絕頂的少林高手，除了委任大弟子杏隱禪師（又名青草和尚）做教練，掌管少林三十六房外，還建做了「羅漢堂」，亦稱「木人巷」。這是一個練功的密室，內有很多木雕神像，它們裝置了活動機關，只要開動機關，神像便會自動踏離原位，拳打腳踢，如此一來，少林子弟就要出盡氣力，跟神像鬥拳了。走羅漢堂穿木人巷是考驗武功的嚴格形式，功夫未到家的弟子因應付不來而被神像毆至遍體鱗傷的不計其數。少林寺對每一個藝滿離師的弟子，考驗極嚴，能

不能走出寺門，都要看你能不能夠打得過羅漢堂的神像了。

但過得木人巷，還有一關，正如朱愚齋《嶺南奇俠傳》所載：「能打出木人巷，尚未目為所學完滿，必須再由橫門而出。但橫門出路，僅容一人，門前置有碩大銅宣爐，爐內盛燃檀香，爐四圍刻有龍虎紋，如出此門，須抱之移易，始可無阻。但爐重百斤，又盛燃檀香，爐體遍受熱力，抱之移易，爐所刻之龍虎紋，由抱時烙於抱持者臂肉之上，其痕跡終身不滅。」臂上的龍紋就是少林弟子的「畢業證書」了；成龍主演的《少林木人巷》（七六年）對此有頗出色的描寫。

木人巷是否真的存在過，很難說了，九蓮山少林寺燬於乾隆年間，只餘廢墟一片。有些電影又提到少林十八銅人之事，根據又在哪裏？相信是出於南方武俠小說家的生花妙筆吧了。例如我是山人的《三德和尚三探西禪寺》有這樣的一段話：「原來少林寺嘗產豐裕，足供溫飽，不靠佛事香客為活，專門練習武術功夫，慕名入寺求教之人，終年不絕，但求學之人多經不起辛苦，學得一年半載，不別而行，在外逢人便道我是少林派，等到與人交手一碰即跌，辱及少林寺聲名不少，因此至善禪師訂下規則，在寺門前豎立十八鐵羅漢，倘若偷出正門，那十八羅漢會攔途截擊，如果武技精通，能夠將十八羅漢擊退，然後可以走出山門。」

羅漢堂、木人巷既然是這樣厲害，軟弱無能或思家過

度的弟子便要設想狡計另覓途徑下山了。例如胡惠乾是鑽溝渠偷走的；童千斤則偷了知客僧的通行牌，騙過守後門的三德和尚，才可以下山；最有趣的，有一名少林弟子把白蟻放進木人巷內，蛀蝕木像，然後打起來便輕而易舉了。

頑梗既除八方向化，帝德何極萬壽無疆

武當，在火燒九蓮山少林寺，變成了大反派（也是少林功夫片的永恆歹角）。乾隆三十二年，清兵在武當高手馮道德、高進忠、白眉道人等協助下，少林寺被夷為平地，至善等逃竄到嶺南潛伏。少林與武當之間的恩怨，何時建立，就從來沒有搞清楚過。

傳說宋代徽宗年間，張三豐以文士投少林學技，以其聰穎逾人，不及數歲，其技已為全寺之冠，遂出少林，行至湖北武當山，以天柱峰幽逸而清，三峰挺秀，蒼潤可喜，遂隱居於是，創「十段錦」及各內家拳，是為武當派。武當派源出少林，但低貶少林，正如黃梨洲的《王征南墓誌銘》中說：「自外家至少林，其術精矣。張三豐既精於少林，復從而翻之，是名內家。得其一二者，已足勝少林。」

「得其一二者，已足勝少林」，可見當時武當派如許賤視少林。學武者亦不乏功利主義之徒，往往為了某等原因，由少林轉投武當，學習內家拳法，剋制少林。與至善

同期的所謂「少林五老」亦有二人——馮道德與白眉道人，先習少林，後投武當，引致同門反目。清政府也許看到了門派之間的矛盾，便火上加油，從中插手，越使矛盾惡化。《三德和尚三探西禪寺》亦有載至善禪師分析矛盾惡化的原因：「任你是朝廷勇將，封疆大吏，亦非我少林派敵手，此事當今天子乾隆皇帝已經知了，所以盡量招納武當派之徒輩，為朝廷命官者，實欲以武當派之力，消滅我少林派也。」

少林武當之間的衝突，初時是民間的，後來演變成政治的。清末俠義小說《萬年青》（有清一代描寫少林拳勇，只此一部）把兩派衝突過程，描寫得很詳盡，先是民間仇殺，後來清政府借刀殺人，火燒福建少林。

家傳戶曉的方世玉打擂台與胡惠乾打機房的故事就是最早記載於《萬年青》小說內。這兩件事直接導致武當少林兩派關係惡化。廣東省肇慶人方世玉——「少林五老」苗顯之外孫，隨父到杭州做生意，因見雷老虎擺擂台，兩對邊聯上寫「拳打廣東全省，腳踢蘇杭二州」，大為憤怒，上台比武，打死雷老虎。雷老虎是武當派李巴山之女婿，仗着自己是文淵閣大學士陳文耀（雍正時火燒嵩山少林寺，乾隆時接近八十歲）之侍衛使，便橫行無忌，這次被方世玉擊斃，自然大快人心，但卻引起連番惡鬥——雷老虎妻李小環請父親李巴山出山，方世玉請出三德和尚、童千斤等，事情越鬧越大。與此同時是新會胡惠乾偷出少林寺，回省城，為父復仇，大戰西關錦綸堂機房工

人。錦綸堂是省城紡織工人的會館，行中工人多是單身漢子，十居七八爭強鬥勝；胡惠乾之父在附近開設小商店，被機房工人毆斃，方世玉救起重傷之胡惠乾，把他送往少林寺學技。胡惠乾這次復仇，大開殺戒，殺了十多名紡織工人——其中一名拳勇張錦洪是武當馮道德之徒孫。於是，兩派火拚，越鬧越加不可收拾。後來，雷老虎之小姨李二環——李巴山之二女，因姊姊、姊夫和父親都死於少林派手上，報仇心切，便向微服出巡的乾隆皇獻身；乾隆趁機借用武當馮道德、白眉道人之力，剿滅福建少林寺。方世玉、胡惠乾、至善等無一倖免，只因為《萬年青》成書於清末，描寫少林拳勇——反政府的「暴徒」，很可能會招惹官非，作書人只有盡量討好官家，描寫他們逐個「伏法」。所以，作者在最後一章題詩兩句：頑梗既除八方向化，帝德何極萬壽無疆。

壯哉李文茂，有光民族史

福建少林寺毀滅導致少林武術流入百粵，拳風繽紛大盛，名手輩出。其實，廣東少林亦非始於至善禪師。明末崇禎年間，高要蔡九儀得傳少林衣砵④，回粵授武，但到至善始盛極一時，是有其微妙原因：

1. 至善禪師曾三下嶺南，把少林拳在粵發揚光大。

2. 至善禪師的徒弟多是廣東人，方氏三兄弟（方孝玉、方美玉和方世玉）是肇慶人，童千斤是客家人，三德

和尚是惠陽人，洪熙官是花縣人，謝亞福是南海人，基於土緣關係，各人武功自然傳給嶺南人了。

3. 至善期間的少林派，曾一度嘗試在廣州市西禪寺建立基地——由三德和尚掌事。

至善禪師與廣東少林關係最為微妙。傳說之一，至善創下百粵著名拳種——詠春拳（或永春拳）；傳說之二，至善不但把少林武功傳給紅船的粵劇班，而且把反清復明之志亦傳給嶺南伶人。

傳說之一，詠春拳創於至善，原來當時洪熙官來粵，發現廣州市街道狹窄，不及北方城市寬闊，而少林拳術，長橋大馬，只能在廣大的空間才能發揮威力，但一遇廣州的窄巷，便無法施展；於是，便與至善切磋，改良短橋洪拳，使一套拳之馬步，不出四個塊磚之內，而又殺傷力甚強；因至善在少林永春殿切磋拳技，改良之拳技所以稱為永春拳；另一說，至善創此拳之後，傳給洪熙官之妻方永春，再由永春發揚開去，故稱詠春拳。

傳說之二，至善曾三宿紅船⑤，將少林絕學六點半棍的武功，由於避免官府注意，故不敢稱「少林拳」，只說是「永春拳」——因至善在少林寺教授徒弟的地方，多數在「永春殿」，所以用「永春拳」的名目，代表「少林拳」云云。至善之外，洪熙官、謝亞福、杏隱禪師等都先後在廣東紅船混過一段日子。現在廣東的粵劇班，所有武打的棚面功夫，好些是脫胎於少林派；戲班中的跌打醫術，也是出於少林寺秘傳的「接骨術」。

少林寺的僧人，不但在紅船傳授了伶人的武功，還灌輸了反清復明的思想。有清一代，伶人備受歧視，所謂「優娼隸卒」，把優伶列為四種賤民之首；所以少林弟子在戲班中散播反清思想，很快就萌芽吐葉了。到了道光年間，佛山有二花面李文茂專演富民族色彩的戲目，例如：《李陵碑》、《風波亭》和《轅門斬子》等等。日子久了，連同班的伶人也受了他的感染。道光三十年（一八五二年）太平天國洪秀全在廣西桂平縣金田村起義，廣東方面，南海縣捕頭陳開和佛山塔坡寺主持了能和尚二人揭竿呼應。跟着，李文茂率領佛山瓊花會館所有粵劇子弟參加。這是中國自有伶人以來，第一次參加革命。

佛山起事，義軍隨即進攻廣州，因城牆堅固，無法攻陷；李文茂率領班中伶人二十餘名，穿了全副劇裝，乘雨夜偷襲，殺了很多清兵，但未能斬開城門，無功而回，也足使清兵心膽俱寒了。太平天國卒告滅亡，伶人死傷衆多，清廷憤粵伶參與造反，下詔解散粵班，禁演粵劇，復將瓊花會館焚毀。以後的年頭，粵班借京班之名，偷偷摸摸地演粵劇，賴以流傳下來；直至同治七年（一八六九年），粵劇始得解禁，一說因得訟師劉華東⑥出面，疏通兩廣總督瑞麟，才准許粵劇恢復，一說因兩廣總督瑞麟之母見粵伶勾鼻章反串花旦時，長相酷似其去世之女兒，於是粵劇獲准恢復。於是粵伶重建梨園，以原日會館已毀，故重建會所於黃沙，名曰八和會館。

少林寺與紅船，雖然關係如許的密切，但功夫片用此

做題材的簡直絕無僅有，劉家良的《洪熙官》可說是罕有的一部了。傳於八和會館的一首五律詩有此數句：「……至善傳真技，壯哉李文茂，有光民族史……。」

習武成為群眾的歇斯底里

嶺南武風大盛，固然與南少林有關，亦是整個政治氣氛使然——有清一代以同治年間（一八六二至一八七四年），全國習武之風進入高潮。清中葉內憂外患，景況荒涼；內憂者，民變疊起——太平天國盡傷元氣；外患者，外國列強在中國進行着帝國主義的侵害和掠奪。人民便產生一種寄望於習武的心理，消極的想法是習武以防身，積極的想法是習武以強國。民間如此，皇室也一樣，甚至同治皇帝亦從學於直隸大武術家天書本氏，特設「桿子庫」（即武術場，因由重大桿授武而得名）俾傳習武術。民間子弟到「桿子庫」就學者嘗二三百人。習武，強調個人意志和體能的推展至極限，成為羣眾的歇斯底里；而這樣歇斯底里的情緒，在光緒二十六年（一九〇〇年）義和團起義（所謂「拳匪」——把功夫與邪術結合），抵達了爆發的頂點。

嶺南少林武術在斯時拼發異彩彷彿只是整個大時代的一個小插曲吧了。少林拳術匯宗嶺南，分支出拳術五大家：洪（熙官）、劉（三眼）、蔡（伯達）、李（巴山）和莫（清嬌），雄視百粵。五大派以外，還有各類拳術腿

法，可說「衣砵相承，名手輩出，降至清之中葉，廣州有十人以武術馳譽武壇，名震遐邇者，時人譽之曰虎痴，亦稱廣東十虎，其十人為王隱林、黃澄可、蘇黑虎、黃麒英、黎仁超、蘇乞兒、黃飛鴻、鐵橋三、鐵指陳、譚濟鶴，各以其深造精華之武術，自立門戶」（我是山人陳勁在他的武俠小說《武壇二虎》自序時說；但另有朱愚齋的說法則鄒泰而非黃飛鴻才是十虎之一）。自從少林十虎（洪熙官、方世玉、三德和尚、胡惠乾、童千斤、李錦綸、謝亞福、梁亞松、方孝玉、方美玉）到廣東十虎，在當時氣氛之下，其一言一動，都是流風餘韻，都變了活的傳說。

義和團之亂，八國聯軍入北京，使槍弄棒，施展邪術的「拳匪」都變成了罪人，於是，全國禁武，光緒三十二年（一九〇七年），清廷下令禁止拳術的活動，封閉所有習武堂，逮捕拳師與負責人，有的放逐，有的殺害，一旦習武成為禁忌，舊時拳勇的風流韻事就越活在人心，傳說就在群眾的回憶中越是神話化了。

本想野心地列一個少林人物大系，但資料還整理得不夠，況且功夫片所拍到的傳說人物來來去去不外乎以下十數名：

・洪熙官

廣東省花縣人。有說洪熙官先祖為崇禎第十五子梁王朱文忠，朱文忠為避清廷耳目，改姓洪，以紀念其祖洪武皇帝。火燒少林寺之後，洪熙官是少數倖獲生存者之一。

有人說他南下廣東，隱身紅船，繼續其反清復明之志，後多次逃避清廷鷹犬追捕，隱於花縣，娶柳迎春為妻，生下一子洪文定，苦心練技，矢志復仇，後收駱小娟、周人傑、胡亞彪（胡惠乾之子）等為徒，後柳迎春死，續娶方世玉之姪女方永春為妻，創少林洪家拳、虎鶴雙形拳等。傳說，洪熙官活到九十三歲（時為道光初年），在毫無防備之下，給一名少女以鳳眼拳暗算至死。除精拳腳外，復擅少林棍法。

・方世玉

廣東省肇慶人。父名方德，做絲綢生意，娶妻李氏，生有兩子，長名孝玉，次名美玉（都跟隨過至善禪師學技）；後來方德以六旬高齡續娶苗顯之女苗翠花——苗顯在火燒嵩山少林之後，便隱姓埋名，販鹽為業，顛沛流離。苗翠花便生了方世玉。方世玉與他的兩位兄長在年紀上，最少相差二十年。苗翠花隨父學得一身好本領，「遵他父遺訓，將孩兒世玉自滿月起，先用鐵醋藥水渾身先洗，次用竹板柴枝鐵條，層層換紮，使其週身筋絡骨節血肉，堅實如鐵，自小苦練到三歲時，頭戴鐵帽，腳着鐵靴學跳……六歲紮馬步，七歲開拳腳，埋莊柱……至十四歲，十八般武藝，件件皆通，力大無窮，週身盤筋露骨，堅實如鐵，性情又烈，專打不平。」（《萬年青》）打死雷老虎那一年，方世玉大概只有十四歲。上文亦說過，方世玉打死雷老虎，導致少林與武當之間的恩怨白熱化。方世玉成名得早，死得也早，有說他死於火燒九蓮山少林或

以後，死時相信是二十多歲吧了。除精通拳腳外，擅使花刀。

・方永春

廣東省肇慶人。方世玉之姪女，因世玉之兄長年紀比他大十多二十年，方永春的年紀，大概與方世玉差不多。又稱永春三娘，曾隨至善習永春拳（但有說詠春拳始祖是嚴詠春而非方永春），後嫁給洪熙官。傳說，方永春懂鶴拳，洪熙官以自己的虎拳與永春三娘的鶴拳結合，創出「虎鶴雙形拳」。但據朱愚齋著《嶺南奇俠傳》，永春三娘只是一個尼姑，她指點洪熙官的「虎鶴雙形拳」為的是想洪熙官代她報仇。永春三娘，在白鶴拳派的掌故中，又另有傳說。原來，福建少林被燬之後，俗家弟子方慧石逃出，隱藏福州沙蓮寺，將平身所學盡授女兒方七娘，七娘某日觀白鶴而悟出白鶴拳。七娘後來出家，號詠春。方永春、方七娘、詠春尼姑究竟是三位一體，還是另有其人，已經無可稽考了。

・胡惠乾

廣東新會人。其父在西關錦綸堂附近開設小商店，給機房惡漢毆斃。胡惠乾乃一文弱書生，不堪毒打，身受重傷，為方世玉所救，送上九蓮山少林寺習技。豈料胡惠乾未滿師，又打不過木人巷，自陰溝偷走，回省城為父報仇，直接導致武當少林兩派械鬥。胡惠乾與三德和尚在省城西禪寺建立基地，與武當派及旗下佬⑦作對。胡惠乾後來自知形勢兇險，把兒子胡亞彪托孤少林，終於戰死西禪

寺。胡氏以花拳出名。

・三德和尚

俗名劉裕德，廣東省惠陽人。其父在廣州經商茶葉莊。店號設於雙門底，該處為旗下佬聚居之所，他們平日恃強凌弱，無惡不作。劉裕德，清雍正末年，年方十六，素好習武，練就兩臂有四百斤之力，人乃稱為鐵臂膀，後來因打死旗下武士，遁跡空門，拜至善為師，法名三德。三德和尚技成之後，在廣州西禪寺建立反清復明基地，最後被武當派及清兵剿滅，而三德和尚亦戰死西禪寺。三德身軀高大，精練一條六十斤重的鐵禪杖。

・童千斤

廣東省客家人。未滿師而偷下少林，至善派陸阿采追殺之。陸阿采卻網開一面。童千斤投靠西禪寺的三德和尚，打死武當派李巴山，卻為其女李小環所暗算而死。另一說，童千斤是戰死西禪寺。擅使千斤墜。

・謝亞福

廣東省南海人。幼年入福建少林寺習武，拜至善為師，技成下山，數挫強敵，聲譽鵲起，當時人稱之為少林俊傑。少林寺既燬，清廷大舉搜索殘餘，謝亞福隱姓埋名，投紅船任煲頭賤役⑧。雖然如此，謝亞福仍憂心被清廷鷹犬認出，為使軀體容貌變易，便大量吸食鴉片，使面目全非，苟延殘喘。擅使一對鐵鴛鴦。

・舂米六

廣東省廣州市人。原名林亞六，年十五時在米店任舂

米學徒，身軀高大，膂力甚雄，可托五、六百斤於肩上，行走如飛。此人食量甚豪，每餐飲酒三四斤，吃飯十大碗，尚肆肆若未足，常謂有生以來，未嘗吃過一餐飽飯。店主苦之，將其辭退，而舂米六之食量，早已轟動全城，無人敢為僱用，舂米六便潦倒街頭，無以為生，默念空門中人，多慈善為懷者，乃至河南海幢寺求寺僧收容，任擔箱小販⑨，寺中方丈了因和尚，驚其神力，惜其未諳武技，便薦於至善禪師。為人暴躁性烈，習技六年，便想下山，打木人巷時，招架自由，不料右腳突然抽筋，險些死於木人棒下，呼救解圍。舂米六下山心切，便學胡惠乾，鑽水渠而去。投靠西禪寺三德和尚。以一雙鐵拳頭出名。

・陸阿采

廣東駐防旗人。幼喪父母，依其族叔為活。叔遇之虐，衣食皆缺。阿采苦之，悄然逃他方為傭，其時才十二歲，伶仃孤苦，艱困備嘗，某日因看神功戲而遇一異僧（一說是少林子弟黎伯符），拜師學技七年，在異僧之薦，投九蓮山少林跟至善習武。火燒少林寺之後，多方逃竄，隱於羊城，收黃飛鴻之父黃麒英為徒，繼而退出武林，居樂善山房，致力醫學，不談技擊。阿采老病死於家，享壽六十八，平生只授過一個徒弟，就是黃麒英。平生精於花拳，故有花拳陸阿采之稱。

・黃麒英

南海西樵人。少時鬻技街衢，賣藝求生，一日在鎮粵將軍署前曠地賣武。陸阿采剛巧在場，見是良材，便收他

為徒。麒英師事之十年，得其藝之神髓。其後為鎮粵將軍所部兵技擊教練，所受薪俸甚微，月所得者，僅三兩六錢銀，胡能以贍養其家，乃於靖遠街設生草藥店，期薄有獲，以補不足。麒英把平生所學傳給兒子黃飛鴻（在功夫片來說，黃飛鴻更是最著名的人物）。黃飛鴻再傳林世榮、梁寬等。

・鐵橋三

正名梁坤，有洪拳大師之稱。少時拜少林名手金鈎李鬍子為師，平生好習拳技，遊覽各地，尋師訪友，苦練少林武術，練得橋手如鐵。好與佛家往還，在廣州市彩虹橋廣昌梁布廠任教，技壓各方拳勇，聲名大振。生於遜清嘉慶年間，歷咸豐同治兩世，卒於光緒十二、三年間。鐵橋三之死，乃因在海幢寺隨圓光和尚練習三十六點銅環棍，積勞成疾，鐵橋三因染有阿芙蓉癖者，圓光和尚命其戒煙，鐵橋三從之，決心戒絕，苦練棍法，但因年事已老，體力不勝，染疾而卒，享壽七十高齡。

・蘇乞兒

正名蘇燦，湖南人。精於棍棒，愛過瀟灑飄逸生活，曾與妹賣藝，流落廣東。曾在廣州市三聖社設教館授徒。

總　結

嶺南少林派的傳說與史實，不論是武術掌故、武俠小說或者功夫片都無法明確地把兩者分開。也許功夫片和美

國的西部片最相似的地方，就是反覆地把好些傳說（歷史）人物再傳說化——它光彩奪目的地方，並非在於剝露一個傳統人物的歷史（真實）性，而是在於一而再的刷新這個傳說和這個人物的形象，賦之予新生命。功夫片的命運，必然地與西部片相同，都要走向式微。一個傳說或神話，還可以活於五、六十年代，高度現代化的八十年代，根本就是傳說的式微期了。西部片在式微階段，自覺地走向感傷，因為最低限度，這樣會顯出西部片這個電影品種起碼有人性的一面；而我們的功夫片，除了暴力或滑稽之外，又有多少部是帶着人性的筆觸？

（寫於一九八〇年）

註釋：

①田雯《遊少林寺記》說：「唐僧曇宗，住河南少林寺。精通武藝。武德四年，太宗時為秦王，奉命討王世充。曇宗等十三人，參加戰陣。以威猛善戰，尅敵致勝。太宗奉曇宗為大將軍，其餘不願為官者，各賜紫羅袈裟一襲。」《樵書》二編載：「（明嘉靖癸丑年）倭犯杭城，三司會僧兵四十人御之。其將為天真、天池二人。天池乃少林僧。於是交兵，大破倭奴。」

②自唐代開始，政府授權寺院買賣度牒，罪犯或流亡客只要出得起錢買度牒，便等如找到了藏身所。

③諸如我是山人的《洪門兄弟》，念佛山人的《紅花亭演

義》。

④蔡九儀本來是廣東省的大力士，崇禎年間以武官起家，後來，入嵩山少林寺跟一貫禪師習武，在一貫門人中，技藝最高，尤精腿擊法。

⑤舊日廣東落鄉演戲的伶人，必須搭船，那一艘大船停在海邊，有時走上岸搭戲棚演戲，有時就在紅船的艇頭演戲，總之，落鄉的老倌俱是搭船而去的，那種船就稱做紅船。紅船亦稱鳳船，同治《番禺縣志》說：「市橋鳳船之製……其有鳳船先者，別以巨舸結蓬屋，演梨園。」

⑥廣東四大訟師（或「扭計師爺」）之一，劉華東以外，尚有何淡如、陳夢吉、荒唐鏡。劉華東舉人出身，愛好粵劇，相傳粵劇之《六國大封相》是由他一手編出的。

⑦廣東人稱旗籍人為「旗下佬」，隨清廷征戰有功，建屋居留於西門口，給以長俸，子孫世襲，特設將軍府，以資管理。旗人犯法，地方官吏無權過問，因此之故，旗人遂恃勢橫行，欺凌弱小，魚肉漢人。

⑧煲頭者，乃戲班稱伙頭軍之語，緣紅船中之司廚，除早晚供應二膳所職之外，夜闌備食者，多數以瓦煲煮飯，故稱煲頭。

⑨舊時寺僧每出外作法事，必須人擔經箱，擔箱之人就叫擔箱小廝。

參考書目

1.《廣東文獻叢談》冼玉清著（商務書局一九六五年）

2.《嶺南奇俠傳》朱愚齋著（通俗出版社一九五〇）

3.《天地會文獻錄》羅爾綱著（實用書局印刊）

4.《近代秘密社會史料》蕭一山編著

5.《清洪述源》帥學富著（商務民國五十九年）

6.《武術小說王》第十卷至第十二卷（一九五三年）我是山人主編

7.《少林武當考》唐豪著（麒麟圖書公司一九六八年）

8.《少林拳技法》吳瑞南編（華聯出版社）

9.《陸阿采別傳》朱愚齋著（大公書局一九五〇年）

10.《紅花亭演義》念佛山人著（祥記書局）

11.《廣東十虎傳》我是山人著（南風出版社）

12.《三德和尚》我是山人著（南風出版社）

重入江湖——

武俠世界的再構造

具象世界與抽象世界

可用兩種概念劃分社會形態：具象世界和抽象世界。具象世界可能是一個小社群（如某宗族），又可能是一個小社區（如某村某鎮），在那裏，人與人，人與地，都是熟識的，事物是顯形的，可以觸摸到的。抽象世界正好相反，它可能是一片廣大的地域（如某國家），又可能是一個不見實體的概念（如江湖），在那裏，人與人，人與地，都是陌然的，事物是隱形的，無法把握的；面對這個無以名狀的抽象世界，你須要從它的特點中抽出象徵來介定它，於是，你會用「農業國」去介定一個以農業為主的國家，你會用「綠林」去介定一個賊的世界。在具象世界裏，人是比較快樂的，因為可以把握到人間與事物的規律，在抽象世界裏，人是欠缺快樂的，因為太多東西不能夠摸得到，而又沒有規律可尋。人對不知名的東西試圖闡釋或理想化，神話在這個時刻產生。在武俠小說與武俠電影之中，抽象世界和神話世界結合得很協調，因為從來沒有人質疑：何謂「江湖」，何謂「武林」？又或者「武林」是否等如「江湖」？在中國，稍具規模的武俠小說出

現於晚明與清代（如《兒女英雄傳》、《施公案》、《七俠五義》或《七劍十三俠》等），都沒有提過「武林」，說的都是「綠林」或「江湖」。可以肯定，「武林」是經過一個冗長的神話化過程始出現的。民俗學的劃分因此是成立的，「江湖」是存在的，它屬於抽象世界；「武林」是不存在的，它屬於神話世界（出於人對「江湖」這個抽象世界妄加闡釋）。

我對「武林」的懷疑，除了因為它在很後期的武俠小說裏才出現之外，還基於以下兩個疑點：

一、「武林是正與邪武力對立的世界」，武俠小說（或電影）的假設之一，是缺乏現實基礎——而實在的江湖正好是正邪難分（下文會提到）。

二、「武林之士是為武功和使命而生存」，因此是超凡脫俗的，武俠小說（或電影）的假設之二，是缺乏現實基礎的——一個習武的人其實面臨更多的生計問題（中國歷代重文輕武，甚至有過政府實施禁武的現象）。

人在江湖，身不由己

「未入江湖想江湖，入了江湖怕江湖。」流傳着一句這樣的說話。舊中國下流社會，都泛稱江湖，它有自己的法則（有戒條和暗語等），有自己一套價值觀念（例如義氣或盟約），也有自己的組織（例如幫會或山寨等）；行走江湖的人，為了生存，需要遵守這些法則和依附於某個

組織，有時是不可自拔的，便有所謂「人在江湖，身不由己」的感受了。

江湖中人不是知識分子，但仍拿他僅有的知識去歸納這個抽象世界，這便有「三教九流」之說了。「儒」、「釋」、「道」是為三教；而九流又分上中下三等：上九流為，一流宰相，二尚書，三流督府（或巡撫），四藩臬，五流提台，六鎮台，七道（道尹或道台），八府（知府），九知州，都是官吏輩；中九流為，一流醫生，二流金（看八字者），三流飄行（寫字者），四流推（測字者），五琴棋（街頭賣樂及擺棋局者），六書畫（賣畫者），七僧八道九麻衣（看相者），多是落魄文人輩；下九流為，一流王八（營娼業者），二流龜（縱妻賣淫者），三流戲子，四流吹（吹鼓手），五大財（耍大把戲者），六小財（耍小戲術者），七生（剃頭者），八盜九吹灰（販毒及吸毒者），都是當時社會的所謂「劣民」。這反映了一個歷史事實，在中國封建社會，文字成為階級專利，你把握到文字，便扶搖直上，功名富貴在眼前，是為上九流人物，你無法以文字進身，亦可靠文字維持生計，是為中九流人物，就只剩下那些半文盲或全文盲者在最底層下打滾。文字和武力是兩個極端，越接近文字者（上九流），越是江湖的對頭；離開文字越遠者，越接近武力和魔道了——為着生存，迫於無奈，此所以，江湖是暴戾場所。

除三教九流外，還流傳「四大江湖」，「四大海湖」

之說。四大江湖是「風、火、雀、耍」，四大海湖為「金、皮、飄、擇」，都是騙人的老千和神棍①；此所以，江湖又是風險之地，怪不得有說「十年可中一秀才，十年難學一江湖。」（亦是江湖客為了保護自己的「劣民」身份而作出的自我安慰）。

三教九流，明顯地沒有「俠」的世界。筆記小說裏的俠僧、俠女、奇俠和文武全才的書生，似乎只是這三教九流人物的「神話版本」吧了。歷史（或者現實）基礎的「俠」，較早而頗具規模的出現於司馬遷的《史記》。《史記》，西漢時代的書，記載過漢代與漢之前遊俠辯士的浪漫事蹟，成為以後筆記小說作者所描寫的「俠」的藍本。陶希聖所著《辯士與遊俠》一書，實在地分析過當時的「俠」是由社會的「遊民」分子組成，而遊民又產生自：

一、軍人（武士）階級的沒落——春秋戰國是窮兵黷武的時代，每一次國家被吞併，便每一次出現大批流亡的軍人、武士，他們淪為遊民，不事生產（因為本身沒有生產力）。

二、手工業破產下的淪落人——春秋戰國時期的社會，大工業接替了手工業，造成了大規模的無產者與破產的小資產者，他們淪為遊民之餘，卻又賤視勞動與生產。

這些遊民大都流落城市之中，一面賤視富人和貴族，一面又要投靠他們做食客——為了報答「主子」的恩惠，不惜冒風險，幹驚人行徑；一面遁跡江湖，一面又憤世嫉

俗——執行刺客的任務。如果「遊民」就是「俠」的現實基礎，這基礎實在很薄弱。

綠林草寇，城市對頭

中國是農業社會，生產力是以農村為中心，但每因天災或戰亂，農村經濟破產，破落的農民輩就只有兩條出路：一、淪落草澤，霸個山頭，做賊去了；二、流入城市，參加工業或淪為市井遊民（中國工業發展得很慢，所以當市井無賴或加入幫會者更眾），這就構成了江湖，所以當一個小伙子說：「我要闖蕩江湖。」他無非是在流連草澤，與草寇打交道，或者浮沉於城市，在它的地下世界裏打滾。「綠林」，或者歹徒的世界，何西亞在他編著的《盜匪問題之研究》一書裏有精確的類分，「匪之種類甚多，大別之可分二類，即劫盜與竊賊是也。斯二類者，皆以強暴或曖昧之手段奪取他人財貨為事者……所有不同之點，其最顯著者，即前者明搶而後者暗偷是也。如詳言之，則劫盜舉事，必廣集同類，持械執杖，無分晝夜，公然橫行，或殺人，或縱火……明目張膽，無少顧忌……。竊賊則不然，人數既寡（一人至三人），……黑夜黃昏，穿窬久隙，乘人不備，攫人之物，除非危害將及其身，否則從無敢率性逞兇者。」②

劫盜分馬水陸三類：

一、馬賊：又名鬍匪（在山東稱響馬），盛行於華北

一帶，行劫時必乘馬。所以稱為鬍匪，相傳行劫時，馬賊不論有無鬚髯，咸以紅色滿塗口旁作鬍髭狀，故亦名紅鬍子。（張曾澤便拍過一部名為《紅鬍子》的武俠片。）

二、海盜：產生於閩、粵、浙沿海諸地，幫派甚多（如鳳尾幫、水塭幫等），除活躍海洋之外亦有內湖水寇。

三、陸盜：指陸上除去馬賊外所有一切之盜匪，大至大股土匪，小至一切類似竊賊之雜盜。雜盜種類甚多，有山匪（專在山中行劫），黑店（設酒食舖或者宿店於荒僻之地，暗算投宿客），剪徑賊（亦稱棒客或打悶棍，即懷械在山岩草叢中攔路奪貨），搶火（放火打劫或趁火打劫者），鹽梟（專販私鹽漁利者）和綁票打單匪等。

這些草寇或土匪初時是小股積聚，可能因環境所迫，走險求存者越眾，組織便大起來，又可能要應付大軍勦匪，逼得與其它組織合股，便出現大規模或軍事式的盜匪活動了。這若干小股土匪，會推舉一個勢力較大而最有膽識者為領袖，是為大頭領，亦稱當家。大頭領對內有發號施令、操生殺之權。對外有代表全山（匪中稱己之窟為山、亦稱寨，又稱堂）接洽一切之權。山寨自頭領為寨主外，置有參謀數人，號曰軍師，亦曰師爺；書記數人，號曰白扇，亦曰牛一；會計數人，掌管全山銀錢出納事項，號曰賬架，亦曰水箱；指揮數人，指揮匪眾進退戰守事宜，號曰炮頭，亦曰門神；壯匪數百人，遇有不測時，武裝拒敵，號曰拒捕，亦曰壩手；匪探數十人，分佈近寨各

處專以守崗，警備為事者，號曰巡風，亦曰巡冷子；專往各埠各地調查軍隊動作刺探重要消息者，號曰踏線，亦曰走線；陽似良民，陰實匪類，介居盜匪與擄票之間專以談說票價為事者，號曰壓水；山寨離市井較遠者，中途特約窩家數處，負責消息傳送，號曰槽兒。

至於竊賊，則分為四大種：偷、拐、誘、騙。其舉事者，一人亦可，二人亦可，不超過三五人，各有師傅授技。他們有翻高頭（亦稱高峰子，係由外越牆入內屋竊物者），開窰口（亦曰開桃源，掘洞偷竊者），開天窗（翻瓦入屋者）、排塞（撬門賊），闖窰堂（冒充熟客混入屋內竊物者），收曬晾（專竊曬在竹桿上之衣物者），拾帳頭（偷雞賊），盜棺（專在黑夜掘發富家墳墓中之珠玉飾物者，亦曰盜斗），拍花（用迷藥昏人而行竊者），和扒手等。

草寇，或者土匪，他們的根據地是在城市以外（城市以外的江湖就叫綠林），但他們的生存是以城市為指標。城市（富裕生活和物質享受的象徵）的生活是他們所嚮往的，當他們搶劫到大批財物之後，會暫時離開山寨，潛來都市中逍遙享樂。衙門的捕頭很容易便把握線索，找上門來。於是，城市是他們的溫柔鄉，卻又變作他們的葬身地。

成千成萬交銀兩，字號全憑姓名香

綠林的敵對領域是城市。城市的官紳商賈視草寇為洪

水猛獸，他們一離開城市，道路上盡感風聲鶴唳，他們身上的財物可能被洗劫一空，甚至生命可能懸於一線。所以，亡命的江湖客立刻覓得一分謀生的差使——就是鏢師。特別當朝廷在各地徵收錢糧之後，便會聘用各地能人護鏢運糧了。於是，鏢師和鏢局就變成一種特殊的江湖行業。到後來票莊及錢莊制度普遍發展之後，各地之間銀錢的往來逐漸增多，遇到大筆的銀款，必須僱用車馬運送，更必須聘請武藝超羣的鏢師押運。直到民國初年鏢局業始式微，主因是現代武器取替了武功，以及銀行匯兌發達。

設鏢局的江湖客，一無資本，二無房舍，只憑幾個人在客棧房裏租賃小屋一間，掛上一個小木牌，上寫某某鏢局就算開張。他們的本錢就是自己的生命。能夠打起招牌經營鏢局者，多多少少在江湖上是具有聲望，交遊廣闊，就憑名望和信用做無本生意了。每個鏢局都設有寫賬之職，有人送來貨物或銀兩，寫賬先生在賬上寫交某地某號查收便了，全憑信用，不打收條。江湖上就流行過一首詩：「沒有本錢沒有房，租間房子就開張，成千成萬交銀兩，字號全憑姓名香。」

周簡段在他的《京華感舊錄》裏對保鏢有詳盡的記述：

保鏢有「軟鏢」、「硬鏢」之分。所謂「軟鏢」就是由鏢局事前和沿途強人打招呼，逢節按年還要饋送禮物……有的鏢師聲望很大，裝銀錢貨物的車子稱為鏢車，每當鏢車出車，車上插有鏢旗，上寫「某某鏢局」，在夜間

趕路時，遇廟逢橋必呼口號，音長而高，十幾輛鏢車前呼後應，一般情況下高呼「耀武揚威」，如果突然發現緊急情況，高喊「啊……喉！」也是打招呼之意，白天以鏢旗為標記，夜晚以口號為記，以便平安通過險區，另外是「硬鏢」，就是憑借鏢客高強的武藝制服強人（不向綠林草寇打交道）……③

綠林規矩有所謂「響箭接風」，凡是看見有鏢師護送銀物走過，不管綠林中人想出來相見抑或想打劫，都要施放響箭，表示他們有義氣，做事光明正大。鏢師會與攔途者相見，互通江湖暗話，往往單憑一句隱語便可解圍，正所謂：「天下四回是親戚，天下八式是一家，只須說出朋友話，走盡天涯決沒差。」

有一個傳說，是關於走鏢護院者，與江湖強盜一說行話，而盜賊即不劫。傳說有三名師兄弟，皆一師所傳，武功練成，無處托足，一個做賊，其它二人不值其所為，便對作賊的說：「汝作賊，當劫行人與居民，我兩人一則護送行商，一則為人護院，視汝其若之何。」三人既是同門，又不忍自相殘殺，於是作一口語，如果對答完善，這就互不相干，各走各路。自始，三人所傳子孫，均按此規律做事。顯然這是一個沒有事實根據的傳說——只是一個闡釋江湖這個抽象世界的內在規範的神話罷了。而在這些低下層的社羣中，普遍上知識是低落的，簡單的（接近迷信的）傳說觀念，反為容易「深入民心」，構成不可質疑的內在守則。

武俠電影之中有關鏢局及劫鏢的故事層出不窮，像胡鵬導演的《南龍北鳳》（一九六三）及《柳葉刀》（一九六四）皆是，後者更因鏢旗被奪而惹起大紛爭。

黃包袱上了背，打死了不流淚

城市的地下世界是由幫會統治，城市裏的江湖規例其實就是幫會規例。幫會控制了碼頭漕運、妓院煙格、賭場酒館、街道廟宇，甚至控制了衙門，因此須要發展一套很「完善」的語言來表白身份，或劃分敵我，又或者發號施令。久而久之就成為江湖規矩。那些在江湖上行走，靠賣技以籌盤川者，於設檔之前，首先將當地之情形調查清楚，如知其地方勢力屬同一幫會，便照例投帖前往謁見，在投帖之時，當向彼說出門中隱語，其隱語則為「兄弟現從何處到來，要到某地幹何事，行到這裏，遇貴金龍碼頭④，備一張草紙，親候貴金龍碼頭上下幾堂，回漢兩教，僧道兩門，水旱兄弟，南北英雄，實沾五大蔭福爺，替兄弟安龍沖虎。」⑤如果對方接受了拜門帖，便可以安然在這地區設檔了。另一個方法是到茶館或酒店「掛招牌」，所謂掛招牌，即先在令人注意的場合表露自己的身份，「如至茶館，將碗蓋朝裏戳於左側，如至酒店則將食箸橫於酒杯之外，招牌掛出之後，該地幫匪必來問詢，一問一答都用暗語，即所謂海底是也。」⑥經盤過了海底之後⑦，便可以擺檔了。

有關中國秘密社會書卷中的插圖，
描寫劫匪與江湖客互道暗語，
江湖客略「納貢」些許錢財，便可過路。

闖蕩江湖而淪至街頭賣技，可算是下九流角色了——一來是在江湖無人尊敬，二來是在江湖難以謀生。有本領的人就不同了。江湖規矩，存在着一種背黃包袱的特殊階級——這都是有本領的人。江湖中人，只要見這人背了黃包袱，有本領的，總得上前打招呼，交手不交手，悉從尊便。孬黃包袱的人，缺少了盤川，江湖中人多少總得接濟些兒。若動手被黃包袱的打死了，自家領屍安葬，孬黃包袱的只管上路，沒有轎轜。反過來說，打死了孬黃包袱的，就得出一副棺木，隨地安葬，也是一些沒有轎轜。在江湖上有句老話：「黃包袱上了背，打死了不流淚。」

江湖是一個把握不到的抽象世界，大家都希望設立一套主要的道德觀念，讓大家依循某些規條做事，這樣便可以把握江湖。這些規條，是由綠林和幫會強制執行的，換句話說，最想把握江湖規律者就是這些人了。每一個幫會都想創做一套十全的誡律與規條，而創造過程，又希望是補以前幫會之不足。於是規條便越來越多，這都反映在洪門的幫規上來（洪門盛於清末，可說是以往幫會規條之集大成）——其繁複處難以想像，包括所謂「七十二戒」、「三十六誓」、「二十一則」、「十禁」和「十刑」等。要遵守這麼多規律根本沒有可能，甚至數目寡者如清門十誡（戒萬惡淫亂，戒斷路行兇，戒偷盜財物，戒邪言咒語，戒訟棍害人，戒毒殺害生，戒殺正敵人，戒倚衆欺寡，戒倚大欺小，戒貪酒吸煙）又有多少人會一意遵行！

馬口四個角，掛在左背膊

三教九流以外的下流人物——乞丐，也是構成江湖的主要分子之一。乞丐所以成為一股勢力，相信是幫會使然。幫會在城市每年都進行着大規模的勒詐行動，幫衆會在二月和八月間結隊成群至各處勒詐商民，名為收「丐捐」——家家戶戶都要納捐。管丐捐之人就叫丐頭。丐頭在納捐之戶的門上貼一張紅紙黑印的丐條，其用意是，凡有此丐條者，每逢二八兩月保無強叫化勒索錢文之事。每年正月和七月，丐頭公然帶領夥計，各人肩懸錢袋，挨家逐戶收取丐捐，然後換貼新丐條。如果遇到不肯捐錢的商號與家戶，羣丐便積聚門前，多達幾十人，喧嘩不已，（像一九六六年《大醉俠》內岳華演的醉俠帶領小丐們在客棧唱「蓮花落」對賞），使商家生涯停頓，使居戶惶恐終日，最後迫得低頭，願意認捐，而此時丐頭則乘機特別開價，再勒詐一筆。丐頭會把乞丐編組，每組三四人或四五人不等。每組必有一個領袖。而丐頭亦有一副丐頭輔助，甚至能僱有夥計多人，專司管轄叫化。他們須要照顧乞丐們的「福利」，例如在城之近郊處築有叫化棚，專供本地有病或無能行丐的叫化棲止；如遇冬季狂風大雪，各丐不能外乞之時，亦須供給粥水錢財以濟全城流丐。丐頭還承辦「差役」，前清時每逢縣官出入，一應掮旗打傘敲鑼喝道之流，皆由丐頭以本地乞丐若干名任之（當然穿着隨從服飾），如遇高官過境，則恭候於鄰近邊界，充撐場

面。乞丐組織，這一頭替幫會勒詐商民，另一邊卻替官府充當跑頭，可算黑白兩道都吃得開。

乞丐，有他們一套江湖暗語，有他們的祖師爺（第一叫化李老君，第二叫化婆囉佛祖，第三叫化孔老二），有他們的內在守則，還有領袖領導發施號令。這樣的結構，終於發展成武俠小說世界的丐幫神話了，好像一九五八年《射鵰英雄傳》內的丐幫主洪七公和一九六六年《雲海玉弓緣》中傅奇飾演的丐俠金世遺。丐幫神話裏，有最高指揮——「丐帥」或丐幫主，管轄天下乞丐，以下階級尊卑是以背上所掛之布袋表示。這種布袋叫「馬口」，乞丐江湖暗語有此說：「馬口四個角，掛在左背膊——四兩紅頭綫，縫成馬口袋。」⑧背上布袋越多，輩份越高，如背上有九個袋者便是乞丐中的頂尖人物——所謂「九袋叫化」是也。傳說，九袋叫化甚受江湖人士尊敬，即使市民鄉里略懂江湖亦另眼相看。倘若家有喜事，乞丐羣前來索討喜錢，而其中有九袋前輩，那麼，做喜事的人家就在後門擺上一桌酒菜，恭請九袋人物上座，特別選派一個能言善道的人陪坐，必須讓他喝得高興，吃得舒服，臨走時，給主人家祝福幾句，於是主人家才如釋重負，恭送如儀。但如果稍一不慎，得罪了「九袋」人物，怪異的事便會接二連三的發生，最普遍的是煮不熟飯（任憑怎樣加水、添火、飯粒始終呈半生熟），再或是酒菜裏發現死壁虎，死老鼠之類，更厲害的是新房突然起火。為了怕惹這些麻煩，主人家不得不款以上賓，求個平安。中國民間是不能

排除迷信，九袋叫化都被渲染為道行高超，法術無邊。這帶出了江湖的另一個面貌——邪教與異術。

茅山術與神打

關於邪術異行，江湖流傳甚多，輕者以鬼神騙財，重者以鬼神殺人。例如「鐵算盤」之說，無人不忌：施法者有一面小小的鐵製算盤，只要給他一算，那人行李中所帶的金錢有多少，立刻被算了出來，他跟着運動五通神（民間愛把五通神與財神混為一談），攝取那人包袱中的錢財，再換進瓦片和石塊，所以，從前出門的人，會在行李中夾帶春宮畫片，為的便是抵制鐵算盤。

中國幫會自白蓮教開始都以一種宗教理想作為思想指標（例如「彌勒佛降世，明主出」之類），再以諸神作幫會祖師（達成偶像崇拜與祖師訓示），然後發展超自然力量（燒香請神上身等），其功能，在內是加強組織的箝制力，對外是藉此拒敵（義和團運動是發展到最高潮）。邪術，正如武力，一向是兩股蠢動着的「力量」，能夠支配江湖。

「茅山術」，可以說是中國邪術的「主流」。茅山術始於何時，不見經典。有說始於白蓮教。茅山術分三大派，故又稱「茅山三教」，三教名稱為：「遁地」、「爛衣」和「青竹」。分為三派原因並非教義不同，而是法術上分科。「遁地教」，作法時必以腳頓地，又稱「神

打」，鬼神上身刀槍不入，可助人治病防盜；「爛衣教」，術士一生不穿完整衣服，就算新衣，亦要用香把它燒穿，專替人壓驚，招魂、送鬼、治邪；「青竹教」，以青竹為標誌，專替病人唸咒治病。傳說，他們可以「咒水使沸」、「咒人變畜」、「五鬼運財」（與「鐵算盤」同一家），「懾人生魄」和「斬地生火」（用桃木劍斬在地上，地上便立刻吐出火舌來）。如上法力，便是「神功」了。

修練「神功」過程，是以正心為本位，以上香、站童、食符水為方法。香是上四支為一整體，各處神紙插遍，開始上壇，每壇為七七四十九日，站在壇前修行，是為「站童」（或企童），通常站了一二壇，便能夠上童。上童即是所請之神附身，突然間變得武功絕頂起來，而飲符水則又輔助了上童的快慢。

神功，除了借助神的武功（即上童）外，亦可以自己修練掌法——例如「五雷掌」之類（都是《封神榜》式鬥法般的陰毒掌功），奪人性命於千里。修這種掌法，不須要像一般武術那樣勤修苦練，只要修者肯交出魂魄和師父肯作法「過掌」。修練這掌法的第一步功夫，便是由師父把徒弟的時辰八字寫於一塊鐵板上，拋之下海，此之謂把魂魄交給師公，從此不會橫死。然後，師父於神壇請在天的師公上身，便傳授一條有咒語的紅布給徒弟，是為「過掌」，徒弟得了紅布之後，便每天念咒，把紅布架於手腕上，如是者念經七七四十九日，地府的鬼卒上來拉去魂魄

交給在天的師公收藏，這種陰毒的功夫就算練成。

茅山術這種江湖迷信自始給坊間通俗小說（如《封神榜》或《桃花女鬥法》）和神怪武俠小說提供着豐厚的創作基礎。在七十年代以前的武俠電影中，神怪武功和邪術鬥法頗為盛行，好像《火燒紅蓮寺》（一九六三）內的道士劉鴻來以靈魂來鍊製邪術武器「百魂幡」便是。到了洪金寶的《鬼打鬼》（一九八一）對茅山術這方面更有接近民俗學的描寫。

江湖：前文字時期的社會

充滿着邪術，迷信和暴力，江湖彷彿是一個前文字時期的社會。也許文字着實離開得江湖太遠了。中國自從漢代創科舉，布衣卿相之後，文字成為統治階級的專有物，全然與勞動力脫離關係。習武者往上爬的機會，比十年窗下的書生少得多，而歷朝政府皆推行文官可兼武職（武官永遠受制於文官）的政策，可見文武是不平等的。亦因這樣，習武者流向江湖的機會就變得絕大多數了。

習武者正當職業除了幹保鏢、護院、捕快、教頭之外，如果想安分過活，相信只能教徒弟收學金，馬馬虎虎的解決兩餐，還留得一條性命。兩種情形的授技維生：一是設館授徒，二是作客徒弟之家，私廂授受。但學費低廉，可說自古至今皆如此。拜師的儀式一向都很簡單。通常新人拜師的時候，舊的師兄穿起本館的外衣，在祖師的

畫象（或照片）前設一檯子，檯上放着生果香燭等，師傅便教訓幾句，略談一下練習的目的，及尊師重道之要意，然後新徒弟便向祖師及師父下跪及叩頭，倒茶給師傅，給師傅「利是」等等，這一切一切的過程都是面對眾師兄而行的。如果沒有設館口，儀式也就更簡單了。但是，究竟有多少習武者可以這樣安安分分過活呢?!

而且，習武的目的，對大多數人來說，是建立自己的本錢，行走江湖，從中漁利。江湖規律就是弱肉強食，只要堅持不敗和打倒別人，你便闖出名堂（當幫會首領，做鏢師，甚而山寨頭目），自然富貴逼人來。於是，「打擂台」就成為習武者最普遍的闖名堂方法了。擂台的歷史起源很遠，遠到戰國時代，到宋代已經非常流行，當時一個平話《金台傳》對擂台描寫，比較詳細：

擂台高約一丈，周圍約二丈寬，正中釘着「聚雄區」，左右分掛「天下英雄誰作首？人間好漢若為先？」的對聯，台的兩旁，分列着刀槍劍戟，槌撾鞭鐧，以助威勢，接着台主……上場說：「如有英雄勝得我者，奉送黃金五十兩，彩緞一端……倘有損傷，各人自去醫治，不償命。」

南宋筆記《夢粱錄》有述及各類獎品，如銀盃錦襖，馬匹等許多東西，使到打擂台者除闖出名堂之外，還直接獲得經濟利益。到了元代，擂台按例在每年神誕時一個廟會上舉行，由所謂社神的香宮——降香大使——主持，暴力更加得到理性化。由打擂台演變成門派鬥爭，又是常見

的情形，於是，所謂「踢盤」、「打館」、「踢館」、「闖館」等霸道行徑屢興不衰了。

江湖的恩怨除了用血解決之外，其實還有其它方法：一、由有名望的江湖人物出頭調解，二、向幫會求助，使兩家和解（幫會中有各類的「和解條」，諸如：「二位老哥因何故，如此結下冤仇來，自從今日把結解，是非口角齊丟開，抱定仁義朝前往，兄弟和氣自生財），三、甚至兩方識英雄重英雄，化敵為友，桃園結義亦有可能（特別是幫會組織，最重視所謂八拜之交）。江湖既是一個抽象的世界，任何事情都可以發生，連帶恩恩怨怨，都有着不同方法迎解的。

闖江湖，道理無窮

學武的人闖蕩江湖，相信當時是有大條道理教人的，只是記載下來的文獻不多。例如萬籟聲（拳技師承「自然門」）著《武術匯宗》一書，有述及江湖夜行之道⑨，甚為有趣，節錄如下：

着黑色或灰色綢縐之夜行衣一套，褲腳寬尺二寸，長及膝，因上身累贅，不便解衣，即於褲腳大小便也，上為密紐打衣，着百寶囊一個，如兜兜，內置應用藥物，或着九龍袋一件，如背心，凡九袋，均夾層，麅皮作，因此皮不畏刀槍且軟也。再帶鏢囊一具，將罣袋背好，長一尺，寬五寸，袋口均有蓋！飛爪百練索則斜結背上，再插單刀

一柄，柄向左肩，鞘尾插腰帶上！

刀式與普通應用者不同，為鬼頭刀，薄而輕，長二尺，極銳利，足綑裹腿，每腿插短匕首一柄，柄頭外出，以便應用，長五寸，窄五分，兩面刃，亦薄而利，頭裹黑絲包巾，長三丈二尺寬，寬尺二寸，或着睡帽，足蹬頭髮與麻筋所織之草鞋，即可出外矣。至於藥物，有飲即暈倒者，是名蒙汗藥，有嗅而暈倒者，是名薰香……又有引火之物，如滿堂紅，千里火等等……（在《雲海玉弓緣》內，就有匪徒在夜間向女俠（陳思思）噴薰香的場面。）

一次夜行竟須要如許週密的準備，全身都是兵器，暗器等物，簡直是一種負荷——但武俠小說裏常有大同小異的描寫，還有「上身累贅，不便解衣，即於褲腳大小便也」，未免過於匪夷所思吧。不過，萬籟聲的記載多多少少能夠反映出當時群眾所存在於心中的「偉大的幻想」。

在劉家良的武俠片《長輩》（一九八〇年，惠英紅演的女俠便穿上整套夜行衣。）萬籟聲描寫了夜行的裝備，而白燕生編著的《飛簷走壁水上飛行真傳合刊》則歸納了夜行的技巧⑩：

1. 登屋　「……身在屋面，亦有一定之法則，兩足尖須踏陰陽瓦，即在前之腳，踏於瓦溝之中。如此則虛實相生，不致失誤……」

2. 掛簾　「凡人在屋面之上，下面屋中聲息，固然可以聞得，但下面人物動作，卻不能見，又不便急於翻下，……則可用掛簾之法。此法亦名曰白龍倒掛……即用腳背

之前部或單用足尖，找住屋簷，然後上身前撲，全身即行掛下……則屋中情形，可以看見，如有紙窗相隔，必須挖破窗紙然後可以窺見者，是宜用舌尖舐破窗紙，切不可用手指去挖，因指挖有聲，易使人驚覺。」（在武俠電影中「掛簾」常常出現，亦稱「倒掛朱簾」）。

3. 問路　「凡夜行之人，既登牆上或屋面，決不能常守於此而不下，但欲飄身下落實地之先，對於下面之虛實；必須知之，……在將下之時，必用探路石子驗之，石子如着乾池溝之中，其聲因異，即翻板之上，其聲亦必空洞，不可故犯，若聲音沉着者，方是實地，可以下去……有時且可以藉此而探屋中人之動靜，故問路石子一物，為百寶囊中所必備。」

4. 搜伏　「……對於屋中之一切，未能熟悉，即無埋伏，所置物件之位置如何，無從推測，萬一身撞其上，發出聲響……故進行之時，必須用刀頭在地上用力抵之，見係實地，然後前進……」

5. 驗息　「練得輕身功夫之人，欲入常人之室，固屬容易，若亦遇善於武功之人，則須特別注意，蓋我之身步動作，在尋常之人，固然不至察覺，若在內行，則頗不易瞞過，因此對於他人之暗算，卻不能不慎防之矣。驗息者，即試驗室中人之睡覺，是否真睡，因睡覺之時，其呼吸之長短，如有音節，絲毫不亂，若係假睡，彼此時，必提心幹外間之事，神氣不一，其呼吸之長短，亦必不調，此屢驗而不爽者，亦此道中之一小小訣門也。」

6. 熄燈　「此乃對付夜行人之法，如我在房中，燃燈而睡時，忽發現有夜行人入我之境者，是必須先將燈火熄滅，然後再設法制之……即夜行人至人家時，見燈火頓時熄滅者，亦必先為戒備……」

7. 拋物　「此亦係對付夜行人之法，譬如我已發現有夜行人下顧而作戒備，但我猶處身室中，彼已到我門外，此時我若驟然徑出，則彼在暗處襲我最易，故在將出之時，必先用一物拋擲之，各種暗器最佳，否則即長櫈桌椅之類亦可，彼見有物飛出，必閃身讓之，我即乘機躥出，反在彼之前矣。」

8. 追敵　「如夜行人與夜行人相遇，兩面交手者……必須有敗，敗者逃時，勝者必追，在尋常空廣平地之上，即窮追亦不至如何，僅防敵用暗器而已，如敵人逃入蘆葦叢中或樹林內時，即有深仇闊怨，亦不可再行追入，一則防敵人暗算，一亦江湖上規矩如此也。」（在張徹導演的《鐵手無情》內，賊人便利用蘆葦叢來暗算捕快。）

萬籟聲的《武俠匯宗》書成於民國丙寅年（一九二六年），白燕生編著的《飛簷走壁水上飛行真傳合刊》相信是同期作品，已逝的舊江湖實在離他們記憶不遠。

沒有總結，兩個假設

江湖的社會的再構造大抵做到這裏，我一直在處理資料的時候，一直向自己提出兩個疑問，而這兩個疑問又演

變成我的兩個大膽假設：

1. 江湖是混亂的，暴戾的，是正邪不分的，它是一個「有武無俠」的世界。鋤強伏魔的所謂「俠」，是出於人對江湖渴求道德規律而生的幻象（正如以上有關鏢師與綠林對立的傳說），換句話說，「俠」是生於對江湖這個抽象世界加以闡釋的神話化過程之中，所以「俠」是多見於小說（創作或幻想），而罕見於現實（或歷史）。越混亂的時代，「俠」的神話越盛行，所謂「俠義小說」在晚清之所以大行其道，也許皆因這個時期的群眾是多麼渴望「救世者」（俠義）出現，打倒侵略中國的「紅毛鬼」和壓迫漢人的滿清政府。

2. 所謂「武林」是純屬虛構的，甚至到民初的武俠小說，亦不曾有此名辭。武林是不存在的，江湖是存在的。前者是神話世界，出於對後者的抽象世界的暴力面貌妄加闡釋：「行走江湖打死無怨，何解？因為是武林規矩。」武林是經一個冗長的神話化過程（武俠小說進入豐盛期——四十年代又或者再後期）始出現的，因此有進一步研究的必要。

（寫於一九八一年）

註釋：

①萬籟聲著《武術匯宗》有解釋「風、火、雀、要」：「風係吹牛作樣，騙人作官發財者；火係配藥鍊金，或

助人燒丹成仙騙財者；雀係化緣建廟，乘鶴來儀，有邪術者；要係有所要挾硬騙者。」（第二百六十四頁）至於「金、皮、飄、擇」則未有解釋，但我是山人著《鄒家八卦棍》一書有云：「所謂金皮飄擇，亦即醫卜星相之謂……」（第五十二頁。）

②何西亞編著《盜匪問題之研究》第十三頁。

③周簡段雜文專欄《京華感舊錄》之《閒話北宋的鏢局子》（一九八〇年華僑日報副刊，正確日期未詳）。

④碼頭，幫會用語，指「地頭」或「堂會」。

⑤我是山人著《鄒家八卦棍》第四十九頁。

⑥生可重編《青紅幫之黑幕》第十一頁。

⑦海底，幫會用語，指「暗語」或「隱語」，盤海底即用暗語對答。

⑧金文圖書公司編輯《中國民俗搜奇》（第二集）第二百四十四頁。

⑨《武術匯宗》第二百五十二頁。

⑩白燕生編著《飛簷走壁水上飛行真傳合刊》第六十三至七十頁。

參考資料：

1. 萬籟聲著《武術匯宗》（成書於一九二六至二八年），香港錦華出版社重印。
2. 何西亞編《盜匪問題之研究》（一九二五年），上海泰來圖書局出版。

3. 生可重編《青紅幫之黑幕》（成書日期未詳），台灣古亭書局重刊。
4. 我是山人著《鄒家八卦棍》（成書於五十年代）香港南風出版社重刊，書名為《馮道德火燒長壽寺》。
5. 雄師編《神打》（成書於六十年代末期），香港武叢出版社印行。
6. 白燕生編著《飛簷走壁水上飛行真傳合刊》（成書日期未詳），台灣華聯出版社一九七九年以《輕身功夫秘傳》書名重印。
7. 金文圖書公司編輯《中國民俗搜奇》（第二集）台灣金文圖書公司一九七七年出版（所收集之文章多是中國近代二、三十年代民俗學家之著作）。
8. 復旦大學中文系一九五六年級中國近代文學史編寫組編寫《中國近代文學史稿》（成書於一九六〇年），香港達文社一九七八年重印。
9. 楊慶堃教授著《LECTURE ON THE ABSTRACT WORLD & THE CONCRETE WORLD》，香港中文大學，一九七〇年講稿。
10. 陶希聖編《辯士與遊俠》（成書於一九三〇年）台灣商務印書館一九七〇年重印。

功夫喜劇——傳統・結構・人物

功夫喜劇的傳統

滑稽打鬥或者功夫片中的喜劇調劑，古已有之，早在流傳民間的雜技表演，京劇的北派對拆和悟空戲中出現。文化大革命之後，中國致力於表揚民間藝術，雜技團成為揚威海外的先頭部隊，演出者其刁鑽古怪處，不下於《老虎田雞》或者《醉拳》的花招。四人幫的藝術表現形式（革命樣板戲屬於典範）在這方面作出過貢獻，它首創地把功夫、舞蹈和傳統戲劇結合成三位一體（《智取威虎山》是這種美學觀念的最高表現）。是這個混合着社會、政治和歷史的因素塑造了香港的功夫喜劇（是功夫、諧劇、雜技和舞蹈的四結合）。

功夫喜劇的結構及人物

功夫喜劇可以歸納為兩類：一類是有喜劇處境和結構的，像《老虎田雞》；一類是靠加插喜劇人物和場面製造喜劇調劑的，如《三德和尚與春米六》或者《贊先生與找錢華》。前者是不折不扣的喜劇，後者勉強說得上是喜

劇。通常功夫喜劇的劇作者（多由武夫導演、武術指導和一班打仔兄弟兼任）文學基礎不高，很多時沒有分開兩類喜劇的長短處，有時他們在設計處境喜劇的時候，沒有「食」盡一個處境，沒有盡量發揮一個處境的喜劇性。

袁和平的《醉拳》卻有一個罕有的處境喜劇場面：惡少被年青的黃飛鴻懲誡得重傷，紮着綳帶硬崩崩，好像木乃伊般，由他家人抬着來向黃麒英問罪，但結果卻給黃飛鴻玩弄於股掌上，害得傷者更苦不堪言；聲勢洶洶的尋仇場面，變成啼笑皆非的雜技打鬥，實在令人忍俊不禁。不過其他很多功夫喜劇卻沒有這樣成功，它們在激烈的打鬥情節中所製造喜劇調劑性的場面卻喧賓奪主，把情節的主調完全破壞了。有些功夫喜劇製作者把握不到喜劇的文學性，便走江湖的小丑傳統，總能夠繼承——懂得自我塑造喜劇的形象，當無法賣弄情節的時候，就賣弄自己——每一個鏡頭都靠自己做小丑惹笑，成龍的喜劇《笑拳怪招》，賣座本錢就是靠推銷自己，他彷彿說：「駛乜第二樣嘅，觀衆睇我做戲咪夠囉！」

功夫喜劇最常見的中心人物，就是一個「練精學懶」的小子，往往無心向武，看不起師傅，又或者欺騙師傅，後來在某些打擊之後，領悟過來，潛心苦練，終於功夫比師父還更了得。強調個人成功，青出於藍，無疑是這個資本主義社會的價值觀念。在這個情況下，徒弟可以突然向師父施襲（《陸阿采與黃飛鴻》是最早一部功夫電影出現這種師徒關係，而《醉拳》、《笑拳怪招》跟着接手），

因為香港社會的人際關係是屬於「森林法則」，封建思想的仁義道德不復存在。七十與六十年代之前的功夫（或武俠）片，基本上是封建主義的，主題多數集中在為父（師）報仇，江湖義氣，忠君愛國之類。如今的功夫喜劇是現在資本主義的心態——人物靠蠱惑鑽營，背叛和不擇手段成功。練武的人一向最封建——師徒名份要分清楚，要潔身自愛，要漠視名利。這是價值觀念的一次大轉變，也是傳統武德的一場浩劫。掙扎求存是導致轉變的主因；在六十年代末期武俠片式微之際，龍虎武師沒有片拍，跑去箍頸打劫的事件也出現過。

構想功夫喜劇的三個原理

功夫喜劇亦一如過往的武俠片，很容易墮入一個公式化的創作困局。構想功夫喜劇有三個原理：

構想要先從人物關係落手，之後才安排處境——功夫喜劇第一個原理，「人物先於處境」（因為獨立製片不易租得片廠，而香港的現代化社區無法提供足夠的清末民初的場景——就算編與導想出一個絕妙的處境，如果沒有合適場景亦屬白費）。目前最常見的人物關係（也最吃得開）就是父子與師徒之間亦敵亦友的感情——這段關係越早出現越好；然後建立一個武功絕世的大反派人物，給他們帶來危機——功夫喜劇第二個原理，「大反派出場次數越少越好」（因為這個大反派的作用，是在於給情節和故

事增加氣氛與壓力，出場太多產生反效果，削弱高潮與懸疑）。情節的發展分三個階段——功夫喜劇第三個原理，「劇情三分法」（前三分一戲最重要推銷主角的形象，因為目前功夫喜劇多用新人做主角，編導需要花很多腦筋才能誘導觀眾對這個新人產生好感；三分二是勾劃主角與大反派所結的恩怨；最後一部份是純打鬥——主角與大反派的惡鬥）。

冤家的人物關係

復仇是六十年代期間及以前功夫（武俠）片的重要主題之一，現在已不再是構成功夫喜劇故事的主要事情；復仇在功夫喜劇裏，只是一個小節，只是其中的一個藉口給予主角機會醒悟到苦練功夫的重要（像《笑拳怪招》、《贊先生與找錢華》或《雜家小子》等，排除了復仇，基本的故事結構是沒有破壞到的）。復仇，在過去的電影中是一種自我肯定的過程，復仇者家破人亡，還要逃避殺手追蹤，他須要躲藏在為人所遺忘的暗角裏苟延殘喘，換句話說，他是全然自社會與歷史中抽退出來，他是一個「真空」的人。復仇使他重回人間，使他「充實」自己。在功夫喜劇裏，復仇是沒有意義的，復仇只是給主角提供苦練功夫的機會。練功的艱苦，練功的花樣，才是片子最有趣味的地方。功夫喜劇的人際關係是抽象的，人物是失落自我的。喜劇人物永遠是冤家關係，而功夫喜劇的冤家，是

在師徒之間出現——徒弟想整蠱師父，師父每次又先發制人。在喜劇裏，不是冤家不聚頭，但兩個冤家永遠會纏結不清地活下去——帶着希望的去接受人間的絕望，這是喜劇。但在功夫喜劇裏，冤家關係是被打散的——師父往往被殺，歡笑之中就出現了悲情。帶着無可奈何的心態去接受人間的絕望，這是悲劇。喜劇之中出現了悲劇的筆觸，沒有比這樣更接近人性。始終覺得《贊先生與找錢華》有一場戲是出類拔萃的，就是洪金寶在竹林裏與殺師父的仇人摸黑惡鬥，終於使用詠春拳的殺手鐧把他幹掉，那時候，他悲痛的大叫：「師父！師父呀！我同你報咗仇嘞！」戲劇的悲情發展到頂峰，但跟着對死去的仇人加上句：「第日咪俾我響下底見到你呀，唔係再打你一籮甘嘅！」觀眾跟着大笑起來。這是香港電影（包括電視）罕有的一個場面，把喜劇和悲劇拉得如此的接近（許冠文兄弟的電影就沒出現過這種筆觸）。類似的一個場面在成龍自編自導自演的《笑拳怪招》結尾時出現，不過境界相去甚遠，成龍殺死了仇家，跪在地上大哭，叫着爺爺的名字，下一鏡頭立刻接到成龍推着手車載受傷的師父上路——配上《斬虎屠龍劍》主題曲的滑稽場面，悲劇和喜劇是硬接着一起而非調和的，氣氛就這樣破壞了。洪金寶和成龍在導演的功力上是高下立判的。

沒有女人的男人

再沒有一種電影類型比功夫喜劇更大男人主義。功夫

喜劇根本就沒有女性，主角也好，大反派也好，他們都是「沒有女人的男人」。拍《老鼠拉龜》（原名《功夫字典》）的導演陳全（武術指導出身）說：「功夫喜劇駛乜女人嘅！」吳思遠的電影差不多都排除了女角。當然主要藉口是女性「姐手姐腳」，拳腳功夫騙不過人。其實卻無法擺脫武夫的封建積習——對女人歧視所生的迷信思想；他們迷信女色會破解「童子功」和「鐵布衫」，女性的內衣褲會破解「神打」；推而廣之，女性給功夫電影帶來不利。

自嘲的態度

從古至今，中國功夫的表演事業（由街頭賣武到舞台演出），從未像現在那樣的得到高度神話化。以前，潦倒的武師在街頭賣武，儘管怎樣使盡真功夫，得來的可能只是嗤之以鼻的一句：「花拳繡腿！」現在，功夫喜劇給我們看到的全都是「假功夫」——或者「花拳繡腿」，但觀眾卻全部受落了，不會對之質疑。例如《醉拳》裏的「醉八仙」有大部分是偽造出來的——說成龍在耍醉拳和說成龍在跳現代舞有同樣貼切之處。又例如《笑拳怪招》裏的「喜怒哀樂拳」——差不多在鐵線拳譜裏找不到的。諷刺的地方在於：觀眾樂意接受這一套。甚且《贊先生與找錢華》更向大家「神話而科學地」闡釋拳術秘訣與原理，相信大家看完這部片都有一個衝動，想立刻跑去學習「詠春

拳」。一個武夫導演在拍攝功夫喜劇時，他需要經歷自我分裂的過程：作為一個電影導演，他是在把中國拳術淪為形式主義——華而不實的花拳繡腿；作為一個習武者，他應該為此種虛偽行徑而感到齒冷。自嘲顯然給這種自我分裂現象帶來協調。《雜家小子》裏的江洋大盜教大寶和小寶學的功夫叫做「花拳」和「繡腿」——很明顯是出自洪金寶的自嘲態度（雖然，在中國拳術上確有一套叫「花拳」的）；他自演的「乞兒神探」也耍一套「納雜拳」（字幕是「垃圾拳」），他是在挖苦自己和他的同行。同樣的自嘲亦出現於《笑拳怪招》，成龍教武館主人改招牌：「哪，改過個名就發噢嘞！」成龍以前叫做陳元龍，後來改了名也就扶搖直上起來，成龍是在嘲笑自己，因為舊式的江湖規例有所謂「行不改姓，坐不改名」之說。

時間、空間與廉價存在主義

時間，在功夫喜劇裏是迷失的。你永遠不會知道主角究竟需要苦練多少時日才可以復出江湖，戰勝那個武術高強的仇家，你更不會知道那個仇家為什麼永遠流連在同一個地方等候主角苦練有成再來尋仇。這是歷史的真空，又或者是連環圖式的時空觀念。古龍的武俠小說，吳思遠的電影和黃玉郎的漫畫（他們作品的共同點：沒有時代背景，沒有特定的空間，人物不是拚死的惡鬥，就是互相背叛）培養了一大羣功夫喜劇的觀眾。過去武俠片（或武俠

小說）常出現的一個主題：練武者拚命打倒敵人，奪得武林至尊之位，但爬得高跌得重，成名之後孤獨得難以想像（因為犧牲了朋友和愛情），時刻害怕見到自己的沒落。這多多少少反映出作者對政治的權力鬥爭（中國從文化大革命到林彪奪權失敗）和對資本主義精神（香港社會那種不擇手段的競爭）都同樣不信任。但功夫喜劇的人物卻是最能適應環境的，最懂得隨遇而安：平時沒有事的時候懶懶閒，無心向武，好了，為着某種目的被迫苦練功夫。成功之後，又沒有考慮過要揚威武林，只是無可奈何的賴活下去（導演往往用一個定格鏡頭，把劇終時主角那種無可奈何活下去的精神凝結下來）。這是作者一種飽受現實折磨之後的心態：權力鬥爭嗎？見慣了，不反感了，會接受的。典型的香港人的「軟皮蛇」態度。功夫喜劇人物，着的是過去衣物，呼吸的是現代氣息。他們不需要有過去或將來，當下就是他們所擁有的一切。一個廉價的「存在主義」寓言。

（改寫自《電影雙週刊》一九七九年四月第七、八、十期原載。）

英雄？草莽？

黃 飛 鴻

「喂，你有冇黃飛鴻料呀？」

每隔一兩個星期便有影視界人士致電給我，想找一些關於黃飛鴻真人真事的資料，希望從中得到創作靈感，因為黃飛鴻熱潮已經掀起，不搶拍就會執輸也。

何以要找我？

因為在六十年代末年，粵語片死亡，電視邁向黃金歲月，蔡繼光聯絡閒着的關德興師父，提議拍攝黃飛鴻電視劇集，我是頭號策劃人物，還有黃百鳴、黎永強（關師父收了他做徒弟），掌握了一點黃飛鴻真實資料，亦鮮為人知者，結果該劇高踞收視率榜首，時為一九七六年。大約三年後，成龍才拍《醉拳》，靠演少年黃飛鴻，踏上超級巨星之路……

其實到九十年代的今日，一般人（連電影工作者）除了認識「黃飛鴻」三個字之外，就是一片空白。唉，苦思之後，唯有在櫃底把發黃的絕版書刊找出來，替黃師父編個履歷表。

姓名：黃飛鴻

年份：約一八五五至一九二〇年（據曾昭勝編著《廣東武術史》），但我認為有所保留。

師承：父親黃麒英、陸阿采、林福成、鐵橋三。

武功：虎鶴雙形拳、無影腳、鐵綫拳、五郎八卦棍、飛鉈、子母刀。

家庭：嫡室羅氏，婚三月染病卒，娶馬氏，生漢林漢深二子後，亦以病卒。續納岑氏，生漢樞漢熙二子，又病卒。群雛繞膝，料理需人，飛鴻乃納（莫）桂蘭為第四妾（據朱愚齋著《嶺南奇俠傳》）。

專業：十三歲已隨其父黃麒英街頭賣武，闖蕩江湖，苦心練武，未逢敵手。因享盛名，為黑旗將軍劉永福聘為軍中教練，乃其武夫生涯之高峰。後劉永福入安南，他便堅守父業「寶芝林」，設館授徒。民國之後，曾出任民團總教練（其時政治混亂，軍警舞弊，民間為了治安自組團練），惹來頗多石堅式仇家，導致其長子黃漢林為對頭鬼眼梁所殺。

醫館：「寶芝林」乃黃麒英所創，位於廣州西關仁安街，門前對聯寫着：「寶劍冲霄漢；芝花遍上林。」後來對聯又改為：「寶劍出匣；芝草上林。」可見動靜俱宜，能醫能武，有武術宗師之風範。

徒弟：梁寬（綽號「鬼腳七」），銅鐵舖學徒，最得黃飛鴻真傳，負責教師弟武功，不幸短命，死時廿五歲（據說死於梅毒）。凌雲階，黃飛鴻得意弟子，因結仇重傷，逃去香港，在紅磡船塢教拳。陳殿標，也是黃之出色弟子，後赴廣西蘇元春軍門任教練。林世榮（綽號「豬肉榮」），乃黃之最得意弟子，在廣州設館授徒，其徒弟在

西關樂善戲院與惡黨大戰，林世榮因打死多人，被迫逃竄香港，名氣最猛，在港廣收徒弟，將黃飛鴻武術發揚光大。鄧秀琼，黃飛鴻唯一女弟子（還有其他一班不成氣候之徒弟）。

黃飛鴻究竟是民族英雄，還是草莽武夫，以我的智力，無法決定。不過，有一件事不能不提，就是，「黃飛鴻血戰大笪地」，就讓讀者們自己判斷吧。

話說，當黑旗將軍劉永福去安南後，他少了一份軍門技擊教練職，樂得清閒。當時他的徒弟陸正剛來港開設寶芝林分店，便邀請其師南來一行。豈料黃飛鴻到達未幾，陸正剛的徒弟在大笪地被奪地盤，給人打個焦頭爛額，於是師祖出馬，連傷多人，害怕被捕，急遁回廣州，從此不敢再來香港。

「黃飛鴻是否普通開片之輩？」至今我仍無法鑑定。

黃飛鴻是怎樣死的？

一九二三年，廣州商團作亂，所謂「商團」乃當時廣州商業金融界自組武裝自衛團體（始於一九一二年），維護私人利益，自置槍械等，勢力還盛過軍隊。一九二三年，政府頒佈命令要商團繳械，遭頑抗而掀起暴亂，西關不少地方都燬於火，仁安街被波及，他子承父業的寶芝林亦燒為平地，黃飛鴻一氣病倒，一九二四年逝世，享壽七十有七。其妾莫桂蘭帶同徒子徒孫南來香港設館，七十年代才逝世。

（寫於一九九二年）

由關德興主演的黃飛鴻電影劇照和戲橋。

黃飛鴻的傳說和有關他的電影

武俠小說家我是山人在《黃飛鴻正傳》一書裏寫了個很簡單的序：

黃飛鴻真有其人，自然是無疑問，但其生前僅以威盛，不大以名傳，省、港、澳知者不少，但南洋，南北美洲不知其人者多。其後聲名大著，多得南派武俠小說家的生花妙筆，加上製片家『生意眼光』獨到，遂造成今日婦孺皆知的局面。」

齋公（朱愚齋筆名，乃林世榮徒弟）在他那本傳記體裁式的小說《黃飛鴻別傳》指出：「飛鴻南海西樵者。幼甚貧。其父曰麒英。為陸阿采名弟子。采精拳術。夙亨盛名於粵中。麒英師事之十年。得其藝之神髓。其後為鎮粵將軍所部兵技擊。麒英雖身膺教練。所受俸薪甚微。月所得者僅三兩六錢銀。胡能以贍養其家。乃於靖遠街設生草藥店。期薄有獲。以補不足。」（筆者按：這所生草藥店就是「寶芝林」了，後來遷去關西仁安街，傳到黃飛鴻時代，變成一所醫局兼武館。黃飛鴻師公是「花拳」陸阿采，因此黃系之拳種應屬南派少林，以洪家拳剛勁之勁為主，練武時雷鼓叱喝，聲震屋瓦。）

以上齋公的一段文字總可以反映到一個現象，就是在清末民初這個動亂的時代裏，一個習武者是看不到出路的，他們為了生活，多數在軍中覓一些教練之職，所受俸

薪，僅以餬口。全盛時代的黃飛鴻曾在黑旗將軍劉永福麾下任職軍門技擊教練，他的門徒如林世榮（綽號「豬肉榮」）在民初替福軍吳仁湖統領做教練。而陳殿標（又名陳錦泉）到廣西蘇元春軍門任教練。而陳殿標的下場又多多少少的反映了這些習武者的晚景荒涼——在街頭賣武賣藥維生。在這個大動亂的時代（從革命到軍閥割據），中央政府和地方脫節，地方軍警又失去本身的功能，每一個社區，每一種社團，都武裝起來——聘請習武者任教練和打手。當時有所謂商團軍、民團軍（黃飛鴻做過民團總教練），又或者甚麼保商衛旅營等等。這些團體有不同的政治和社會背景，很多時習武者牽涉其中，既無目標，亦可能死得不明不白。黃飛鴻的長子在保商衛旅營當護勇（這個機構等如現在的護衛社，保護當時行走四鄉和其他內河小輪），卻給仇家（營中另一護勇）乘他酒醉亂槍射殺。

近一百部的黃飛鴻電影未免過於浪漫化了黃飛鴻的形象，把他抬舉成一個教父的人物——誰遇到不如意的事情，便到「寶芝林」求助，他的弟子在他指導下便進行鋤強扶弱的任務。事實上，很多時，他和一般習武者沒有多少分別——經常為門派之別和地盤搶奪而大打出手。最顯著的一件事就是大笪地傷人事件，原來，民國期間黃飛鴻是來過香港的，當時他的得意門徒陸正剛來港開設寶芝林分店，並邀他來往；黃飛鴻後來知道陸正剛之徒弟在大笪地被奪地盤，便挺身而出，一出手便傷了多人，鬧出事後，非逃回廣州不可。

黃飛鴻生於一八四七年，死於一九二四年。一九二四年初，廣州發生商團之役，該役牽連至寶芝林毀於火海，顯然是對黃飛鴻起着重大的打擊。當時，廣州軍閥陳炯明設計驅逐國父孫中山的革命政府，便與外國商人聯合起來，唆使廣東商團總會會長陳廉伯，組織商團軍，藉口抵抗苛捐雜稅，陰謀驅逐孫中山離粵，在國慶巡行之日鬧事，引起公憤，以致全廣州市民奮勇反抗，西關不少地方都毀於火，而且波及寶芝林。商團之役後未幾，黃飛鴻也就病歿於城西方便醫院，享齡七十七歲。

黃飛鴻的民間傳說是盛行於五十年代。於一九五〇年間，麗的呼聲有同名廣播小說，由鍾偉明講述，風靡一時。而最早的一部黃飛鴻電影是誕生於戰後的香港（大約是四十年代末期），名字就叫《黃飛鴻傳》，一共拍了上下兩集，由關德興主演。大概是因為《黃飛鴻傳》賣座，黃飛鴻的粵語片集便相繼推出，至今拍了八十四集，就是：

《黃飛鴻傳》（上下集）、《威震五羊城》、《沙面伏神犬》、《火燒大沙頭》、《花艇風雷》、《長堤殲霸戰》、《威震四牌樓》、《醉打八金剛》、《黃飛鴻與林世榮》、《花地搶炮》、《初試無影腳》、《黃飛鴻與女鏢師》、《怒劈虎頭門》、《威震清遠》、《肉搏流花橋》、《獨臂鬥五龍》、《大鬧花燈》、《七獅會金龍》、《大鬧佛山》、《神威伏三煞》、《虎爪會群英》、《龍舟奪錦》、《血灑紅船》、《西關搶親》、

《三擒蘇鼠廉》、《天后廟進香》、《醒獅獨霸梅花樁》、《鐵雞鬥蜈蚣》、《怒吞十二獅》、《義救龍母廟》、《鐵雞鬥神鷹》、《夜探黑龍山》、《三鬥胭脂馬》、《勇破鐵布衫》、《三戲單眼英》、《古寺救情僧》、《官山賀壽》、《獅王爭霸》、《拳王爭霸》、《勇破烈火陣》、《三鬥鐵咀雞》、《被困黑地獄》、《大破馬家莊》、《虎穴救梁寬》、《鬼屋鬥僵屍》、《巧奪鯊魚菁》、《五毒鬥雙龍》、《擂台鬥五虎》、《夜探羅漢山》、《河南浴血戰》、《義貫彩虹橋》、《醒獅會麒麟》、《一棍伏三霸》、《大戰猩猩王》、《大鬧鳳凰崗》、《大破五虎陣》、《大鬧觀音山》、《神鞭伏二虎》、《擂台比武》、《浴血琉璜谷》、《虎鶴鬥五狼》、《二龍爭珠》、《戲棚伏虎》、《義救賣魚燦》、《喋血馬鞍山》、《大破金鐘罩》、《橫掃小北江》、《肉搏黑霸王》、《大戰雙門底》、《大破飛刀黨》、《七鬥火麒麟》、《夫妻除三害》、《夜探八排山》、《夜渡南雄嶺》、《青龍領殲霸戰》、《血戰姑婆屋》、《龍爭虎鬥》、《觀音山雪恨》、《妙計雪沉冤》和《虎穴救孤兒》（合共八十一部，尚有三部片的名字暫時未能稽考）。

（寫於一九七八年）

二十年香港喜劇電影內容的初步分析

（1950～1970）

一、二十年流水帳

把二十年香港時裝粵語喜劇電影（一九五〇——一九七〇）拿來做內容分析，是何等艱苦的事情。我知道，我只做了很初步的工作，但如果連這個初步都不做，只怕以後更難做，因為這些舊粵語片正面臨失傳的危機——拷貝燒掉的又有，流散海外的也有，例如年前深宵在電視裏還可以看到新馬仔的《戲迷奇遇記》（一九六二），如今無復得見，燬於片主無情火是也，相信凡此驚心悚目的散佚事件日益增加着！

何解要做內容分析？因為不這樣做，我們無法較全面地了解過去香港時裝粵語喜劇的特色、類型、主流等。戲劇創作的傳統程序：先度「橋」，代入某戲劇方程式，如「愛情橋」或「復仇橋」等，所謂情節模式（Plot Pattern）是也；然後組織主線情節（Main Plot），再以副線情節（Sub－Plot）點綴，這便構成故事（Story）及內容（Content）。分析方法首先把創作程序還原，回到骨骼上去，研究那一種情節模式最常用，那條「橋」背後的社會因素為何；之後，再看整體——肌肉（包裝），歸納

入類型，決定主流是甚麼。

在內容上，喜劇是有先天性缺陷，笑料為主，故事為次，只要好笑，情節單薄可以原諒，這使得還原情節模式的分析過程更加困難。最好例子就是伊秋水主演的《笑星降地球》（一九五二），它只由一連串的笑話組成，斬去任何一段，觀眾仍然看得明白——反映在八十年代時下香港喜劇電影熊市，「只要得啖笑，話之發噏風」，那麼《笑星降地球》應該是它們的祖師爺了。影評人 Gerald Mast 著《喜劇心靈》（《The Comic Mind》）指出喜劇電影情節模式之一就是 Gaggery（由笑話構成情節），如今甚為受用，過去萬幸並非主流，否則無今日分析之需要。

相信有很多因素影響着香港粵語喜劇電影的傳統，如廣東人熱愛的「大戲」（粵劇）裏經常男扮女（或女扮男）等對調身份之愛情笑料轉植過來；三十年代中國話劇的喜劇傳統亦在粵語喜劇電影裏延續，此時期之話劇除翻譯大量莫里哀、懷爾德、蕭伯納等社會諷刺的「禮俗喜劇」（Comedy of Manners），還有自創的滑稽話劇，尤以《七十二家房客》影響至深——描寫大雜院背景低下層人物眾生相。盛行於荷里活五十年代之愛情喜劇亦起着啟蒙作用，微妙的男女關係，巧妙的處境安排等，都反映在一些新派的粵語喜劇上，甚至有整個故事照搬過來的，例如六〇年蔣偉光的《因禍得福》（新馬仔、鄧寄塵、紫羅蘭主演）是《Some Like It Hot》（港譯《熱情如

火》，一九五九）的翻版，六七年蔣偉光的《捕風捉影》（胡楓、吳君麗主演）卻是《Send Me No Flower》（港譯《名花有主》，一九六四）的本地版。

當我把接近二百部此時期之粵語喜劇還原為簡單的情節模式，再經歸納後，竟發現其間喜劇類型可分兩大類及兩小類；兩大類者就是社會諷刺喜劇與愛情喜劇；兩小類者則屬行業喜劇與滑稽人物喜劇；前者是「發展」中的，構成當時喜劇之主流，後者是「落後發展」的，在主流中跟不上，起不成氣候。

二、諷刺社會苦中求樂

先談社會諷刺喜劇。

戰後香港是窮困和不快樂的，柴米油鹽需要配給，普遍市民靠吃救濟品和酒樓菜腳維生；四九年解放，香港無法吸收大量的流亡者，社會問題越加尖銳化。反映在悲劇上就是那些人浮於事，全家都在秋風裏，十月寒衣未剪裁的困局，然後肺癆病發作，而社會另一面卻又朱門酒肉臭，夜夜笙歌等等；反映在喜劇上就是小人物千方百計搵食，要想發達，崇拜金錢，為富不仁等社會諷刺了。

為富不仁模式

五六十年代的香港資本主義社會型態，是「累積資本主義」，財富全靠節儉、積蓄而來，反映在行為上就是富人孤寒斂財，反映在資本上，開一兩間舖頭或中頭獎馬

票，已有資格晉身富人行列（億萬富豪只屬神話而已）。富人（或花花公子）「係奸嘅」，在喜劇裏普遍呈現：

1. 有好色的　如做善事孤寒，追美女闊綽（六五年《巴士銀巧破豪門計》）；如借西洋「藝術家」之名，做其色狼（六七年《矇查查的愛情》）；如逼窮家少女為妾，更強加灌輸三妻四妾之舊社會大男人主義思想（五二年《鸞鳳和鳴》，五九年《荒唐女婿》）；如與兒子同追一個女人（五一年《兩仔爺》，五二年《契爺艷史》）；如脅迫自己公司職員仔食死貓「接收」他的情人或頂替「過橋」（六一年《秘密情人》，六六年《亞珍要嫁人》）。他們結果多是身陷美人計，得到愚弄與懲戒（五一年《烏龍姻緣》，五九年《王先生騎正胭脂馬》）。

2. 有斂財的　橋段大多描寫孤寒財主身邊的人如何設計謀奪他的財產，如群妾勾心鬥角偷搶夾萬鎖匙（六一年《銀紙萬歲》）；如子姪智鬥財主奪回產業（五二年《迷樓金粉》）；如巧佈美人計騙財（五九年《王先生騎正胭脂馬》）。結果總是破財擋災。

3. 有鬥派頭充闊佬的　最膾炙人口要算《豪門夜宴》（五九年「老爺留鬚請飲」等鬥闊行徑）；又有慫恿女兒搶奪富家公子，鬥倒對方的（六一年《玉女求凰》）；有恃住父親留下夾萬一個，四方按揭借錢揮霍的（五六年《失匙夾萬》）。結果總是床頭金盡，淪落潦倒。

這個模式所發展出來的故事是帶着報應觀念的道德教訓，滿足了當時普遍經濟困頓的觀眾心理要求，希望他們

看完之後會說：「抵你死，有錢佬！」隨而安份於窮困。比較例外的，亦有喜劇把富人描寫成可愛的老頑童（六四年《花花公子》），微服遊戲人間的（五五年《天降財神》），或者落難窮人家的（六〇年《烏龍王飛來艷福》），不過佔極少數。

小人物搵食模式

此類喜劇差不多是低下層職業大全：各類小販、侍應、舞女、賣武者、魔術師、喃嘸佬、炒黃牛、售票女郎等等多不勝數。最有趣者，你可以看到很多式微行業，諸如喇叭手（五八年《阿超結婚》），打雀佬（五三年《鬼妻》），踩單車送外賣（六四年《搶食世界》），茶樓的馬票女郎（五八年《馬票女郎》），賣白欖（五九年《夫妻和順欖》），手車伕（五八年《拉車得美》）等等。競爭求存，「呢個世界你又搶我，我又搶你，搶食世界吖嘛！」（導演在《搶食世界》借包租婆語道出主題），為了生活，賣（變賣東西），當（上大押），借（借貴利）施盡。此模式之喜劇，故事結構很弱，以小人物層出不窮之遭遇為情節。開始：小人物缺乏運氣，與惡人過不去，又開罪警察，淪落江湖；中段：試盡各行各業，「撞板多過食飯」，卻得女角同情；結尾：可能發展成狂想曲式的，如奪寶、鬥劇盜得獎金等。

這個小人物不能適應社會，有時為求生施展旁門左道（如扮導遊騙洋漢，六一年《警察捉小偷》），卻又值得原諒，最後狂想地成功，顯然是迎合當時小人物觀眾的夢

想。

寡佬養女模式

小人物街頭作活，流浪，得聞嬰兒哭聲，發現街頭棄嬰，頓起憐憫之心，拾回家中撫養，做其未婚爸爸，有時是三個寡佬收養一個棄嬰（五八年《拉車得美》，六一年《拉車行大運》，六二年《路邊千金》，六三年《老豆賺錢女享福》）；相信卓別林著名的《差利與小孩》（一九二〇），是此情節模式的先驅。通常，前半故事描寫小人物如何捱飢抵餓養活棄嬰，後半故事，該寡佬帶同成長之小女孩一起搵食，巧會其未婚生母，順理成章愛情作結。

棄嬰確是當時的社會問題，而且所棄皆屬女嬰（都反映在以上的片子裏），中國人傳統重男輕女觀念在五、六十年代香港依然留傳着。

七十二家房客模式

因為窮困，因為亂世浮生，一群小人物聚居在一層樓裏，各人有着自己的難題，又因品流複雜，時生矛盾，但危機來臨，如業主收樓，危害大眾利益，於是齊心合力，同舟共濟，渡過難關，典型例子非《一樓十四伙》（一九六四）莫屬，其他如五四年《樓下門水喉》，五六年《同撈同煲》，五八年《拉車得美》，六一年《警察捉小偷》，六四年《搶食世界》等。在危機未來臨之前，最大的迫害者是包租婆，還有好色的包租公助紂為虐；這包租婆尖酸刻薄，見錢開眼，夠時夠候進行水電管制。《兩傻遊天堂》（一九五八）是小人物逃避現實的夢幻曲，夢中

摟着嫦娥，驚醒，始知原來摟着惡鬼包租婆——諷刺深刻，連夢境都給包租婆霸佔。

通常故事結構很弱，編導用的是點描手法交代繁多人物與情節，男女主角戲份削減。進入七十年代，新區全面發展，包租婆漸成歷史陳跡，這種故事題材亦隨之而逝。

發錢狂模式

錢，各社會階層的獵物；有傍友千方百計偷取富人財物者（六〇年《烏龍王飛來艷福》）；有貪婪的有婦之夫應富戶醜女徵婚者（五二年《古靈精怪》）；有生意失敗之老闆搶接日本富豪者（六二年《千方百計搶財神》），或逼女兒嫁日富商解決財政危機（六三年《追婚記》）；有用女兒追求富戶而作搖錢樹者（五一年《行錯姻緣路》，六一年《情場烏龍》）；有賤丈夫出賣老婆美色，吸引富人投資（七〇年《丈夫要我嫁》）。結果總是繁華夢醒，最可悲，賠了夫人又折兵。

此模式的另一版本，就是因意外而失鉅款，引起各界「搶錢」之瘋狂行徑，結果失而復得，得而復失，一場春夢，其衝擊（Impact）最深者首推《錢》（一九五九）和《金山大少》（一九五九）。特別《金山大少》，故事來自二十年代俄國小說家 Ilya Ilf 和 Yevgenyi Petrov 合著的《椅中鑽石》（Diamonds to Sit On），描寫鑽石收藏於某張椅的墊子內，後來整批椅子給賣掉，當敗家子獲悉椅中藏寶事，四出追查椅子，瘋狂尋寶。《金山大少》面世多年之後，西片才有《扭計師爺藏寶椅》（一九

七〇）和《十三吉祥》（一九六五）的出現。

馬票狂模式

二元買一張馬票，小人物唯一之發財美夢。故事起段：小人物意外地得到馬票（阿叔留下，或者賣唔去自己受了）。竟然中了；虛驚一輪，可能失去馬票或被騙掉（又可能對錯馬票），於是瘋狂尋找……故事中段：得回馬票，取得鉅款，暴發起來，學習做富人的禮俗，引起笑話連篇……故事結局：可能窮舊愛以為變異思遷，黯然引退（五八年《馬票女郎》，五九年《多情竹織鴨》）；可能遇着老千，誤墮天仙局，又或者揮霍過度，淪為乞丐（五二年《馬票狂》，五三年《無端端發達》）帶有很重的道德教誨，符合粵語片精神。

鄉下佬出城模式

典型「禮俗喜劇」處境：鄉下佬來到另一個社會，或者暴發戶晉身另一社會階層，因為不適應而烏龍百出。鄉下佬唔識過馬路，烏龍問路，坐彈弓床嚇到跳起，不知電視機為何物，聽不懂英文引起誤會等。最常見的場面就是到餐廳吃燒雞，不懂用刀叉，一刀割下，燒雞飛起（五二年《鸞鳳和鳴》，五九年《王先生行正桃花運》，六三年《老豆賺錢女享福》，六五年《看牛仔出城》）。不過這個模式很少獨立發展故事，很多時要結合另一個情節模式，如小人物中馬票（馬票狂模式），成為暴發戶，才學習富翁，鬧出笑話。

《多情竹織鴨》片中，新馬仔因中了馬票頭獎，導致家變而悔恨不已。

從電影《一樓十四伙》的佈景陳設，可反映出當年的民生實相。

三、男追女，女追男

另一主流：愛情喜劇。

此類型喜劇，社會內涵比較薄弱。情節推展基本符合荷里活愛情喜劇的公式：「男追女，女追男，男失女，女失男，男得女，女得男，Happy Ending。」

難兄難弟追女仔模式

基本是二男一女的愛情組合，而這兩個男的通常是難兄難弟同撈同煲，為追女仔而互相整蠱，又要扮鬼扮馬接觸該女（五二年《鸞鳳和鳴》，五五年《彩鳳入誰家》，五六年《荒唐女婿》，六三年《老襯行大運》和《密底算盤》）。又可以三個男的迷戀一女，而女的有意扮三重身份作弄他們（六三年《一后三王》，六九年《追求妙遇》）。又有難兄難弟追難姐難妹的四角愛情，因為關係不及二男一女微妙，便要加上身份錯摸，充闊佬等副線情節補救，最後暴露本來面目，引起愛情風波（五一年《行錯姻緣路》，六一年《情場烏龍》，六二年《閃電結婚》）。

一板之隔模式

舊木樓的特色，一塊木板隔開兩間房，一男一女一板之隔，經常拍板罵戰，而又素未謀面，但在外間二人早已結為情侶；家內二人繼續隔板罵戰，最後忍無可忍，終於見面，頓時啼笑皆非。這個微妙的喜劇處境，始於三七年中國經典電影《十字街頭》，有可能啟發自荷里活三四年

的《一夕風流》(It Happened One Night),五十年代初期朱石麟亦拍過《一板之隔》(一九五二)。六一年《女人的秘密》,六二年《戲迷奇遇記》皆如此;不過,五五年莫康時重拍《十字街頭》,把男女關係搞得更複雜,設計二男二女相隔一板。

該模式的變奏就是對屋或隔鄰男女鬥氣,如六一年《電話情人》,描寫兩戶人家共用一條電話線,引起不便,導致隔鄰男女利用電話罵戰;又如五九年《合家有喜》,長輩是對屋冤家,但兒女卻發生愛情;又如六五年《七個胭脂虎》,對屋七男鬥七女(故事來自五四年荷里活歌舞片《脂粉七雄》Seven Brides For Seven Brothers)等;亦有鬥氣夫妻,把一間房用布幕把房間一分為二,河水不犯井水的(五六年《牆》,五九年《鬥氣夫妻》)。

冤家愛情模式

變化比較複雜,有兩老友因形勢所迫,交換愛侶,又以為對方假戲真做,反目成仇(五一年《呷錯醋》,五五年《唔做媒人三代好》),惹笑情節之一,是互與對方愛侶接吻,造成妒忌(五二年《月媚花嬌》)。其它如窮男人往徵婚,徵着自己女友,引起誤會(六二年《花花世界》);亦有男女自細許配,反抗盲婚啞嫁,卻又互相邂逅而生情愫,後來始知命運早就註定是夫妻(五二年《佳偶天成》,五五年《鄉村姑娘》),亦有丈夫七年之癢,妻扮另一女人吸引之,同時妻之女友扮成男人與妻親熱,

令丈夫妒忌（五七年《恩愛冤家》）；最微妙者要算六三年《金屋雙嬌》，打工仔周旋於妻子與情人之間，不幸情人被迫遷，巧合地租了打工仔住處一個房間，使得打工仔忙於應付二女，手足無措。

身份對換或錯模模式

隱瞞身份和身份對換，即 Role－Playing 的戲劇橋段由來已久，中國的戲曲，外國的歌劇，早已應用，可以說是「通俗劇」（Melodrama）必備的情節模式。

1. 個人身份隱瞞模式　最簡單的一種，隱瞞自己真正身份，而以另一身份追求異性，如富家子扮廚子追求街市皇后（六四年《街市皇后》），或工廠少東隱瞞身份，扮打工仔追女工（六三年《工廠少爺》）；隱瞞的動機多出於階級不相襯，冒認以求扯平。誤會也是重要因素，例如富人被誤會為窮漢而邂逅靚女，富人便將錯就錯扮窮人追求之（五一年《美人恩》）或酒店侍者誤穿日本禮服，被誤認日富商，而侍者驚艷，將錯就錯扮日商會佳人（六二年《千方百計搶財神》）等。

身份隱瞞之變奏就是「霧水夫妻」式關係，例如沒有任何關係之男女，因對付租房之「非眷莫問」，假冒夫妻（四九年《鳳入龍樓》）；又例如洋行老闆不聘用已婚職員，一對打工夫妻被迫認單身男女（六一年《歡喜夫妻》）；又例如兒子為求父親神經病早日康復，與女精神病醫生假扮夫妻（五五年《兒孫福》）。

2. 兩者身份對換模式　比較複雜，因牽涉兩個人，對

調了身份便引起錯摸誤會之類情形；例如富人與僕人對調身份作客世伯家中，兩個女兒貪財窮追假富人，而真富人卻愛純樸的女傭（五三年《作威作福》）；又例如少女求職冒稱董事乃其表哥，董事與職員調換身份，追求佳人（六八年《五月的紅唇》）。再複雜點，富人與司機交換身份追求洗衣女，而洗衣女原是司機棄妻，又成了紅歌星（五二年《摩登新娘》）。

更加複雜的，兩男對換身份加兩女對調身份；例如甲男與甲女自少訂婚，從未謀面，為了反對盲婚，相睇時由乙男頂替，而對方又由乙女頂替（五二年《佳偶天成》）。

「頂替」是身份對換行為的主要動機，出於為勢所迫或反抗制度；如債主臨門請個人假扮經理應付（五三年《龍鳳呈祥》）；如迫婚之下唯有找面貌相似歌女頂替（五二年《借妻艷史》）；如因窮困潦倒受僱做富人女兒之丈夫（六五年《受薪姑爺》），或經理聘小職員太太冒充自己妻子以瞞其父謂已婚（六三年《受薪太太》）；如富家女因男友飛機師撞機，打擊成狂，貌似男友之鄉下仔被富人拉來頂替（五六年《鄉下女尋夫》）。有趣之處，頂替身份經常在新馬仔一人演兩個角色的電影裏出現，往往是新馬仔作為伶王參加慈善演出，因意外未能至，於是新馬仔作為戲迷或唱戲學員被迫上台頂替，卻又一鳴驚人，連伶王亦讚賞之（五一年《怪錯有情郎》，五九年《夫妻和順欖》，六二年《戲迷奇遇記》），一個小人物

一夜間成名，有點似時下的勵志電影。

3. 兩性身份對換模式　比較狂想式（Fantastic），遠離現實，顯然來自戲曲傳統。男扮女，女扮男的，撲朔迷離；例如星洲某公司太子女扮男裝回港視察業務，暗戀同行男職員（六二年《好事成雙》）；又例如姊姊頂替弟弟，扮男裝應付表妹（六四年《鬼馬家姐》）；又例如女扮男當電台播音員，卻吸引女藝員的追求（五三年《捷足先得》）；又例如女扮男裝，男扮女裝，互相愛上（五六年《夜夜念奴嬌》）。

4. 住家男人模式　可以說是男女社會角色的對換，本來是男主外，女主內的傳統位置，竟突然調轉（八十年代荷里活電影《杜絲先生》Tootsie 或《媽咪先生》Mr.Mom），例如六五年《結婚的秘密》，男人失業在家，女人任職洋行，男人到隔鄰打麻雀，淪為家庭主婦；又例如六七年《住家男人》，昆蟲學家失業，妻出來唱歌，一夜成名，引起愛情糾紛；又例如六八年《拜倒迷你裙》，夫婦打賭互調角色，女的出外做事，男的屋內做家務。

此模式笑料的產生是多方面的，除了因對換身份後所生微妙關係外，還產生於因代入新角色，而忘記舊的自己，進而接受新的關係，例如六〇年《因禍得福》，兩個男人逃避黑社會追殺，扮女人混進女子歌舞團，其中一人被舞客當正女友追求，而他又過於代入角色，當正自己是女人，竟接受對方求婚。

四、兩類喜劇的雛型

主流之後說支流。

行業喜劇：由某行業做背景，情節與笑話皆由該行業衍引出來（八十年代許冠文的《摩登保鏢》或時下流行之CID喜劇，最具代表性），其時為數不多，亦只處於雛型階段，僅借背景襯托人物，以後主線落在其它情節上（如愛情，對換身份等），離題萬丈，如六二年《戲迷奇遇記》，六三年《工廠皇后》，六五年《點心皇后》等。

1. 搶生意模式　談不上是商業鬥爭，只是兩間粉果店鬥法和挖角（五四年《人望高處》），或者咖啡店鬥麵包舖（六三年《咖啡女郎》），或者西餐室鬥粉果店（六五年《好姐賣粉果》），或者廣東麵店鬥上海麵店（六四年《搶食世界》）等。通常鬥爭帶點文化衝突——中西衝突，南北衝突等。

2. 差人捉賊模式　一種是肥警察捉小偷，受五十年代蘇聯喜劇《警察與小偷》影響，如六〇年《傻人捉賊》，六一年《警察捉小偷》等；小偷骨瘦如柴，生活艱難，偷東西，被肥警追逐，二人變成亦敵亦友，後來小偷再做案，被肥警拘捕入獄，但肥警心腸很好，答應照顧他的家人；現實性很低，漫畫風格而已。

另一種是CID（或私家偵探）鬥大賊，實為今之《半斤八兩》（一九七六）、《神勇雙響炮》（一九八四）之類喜劇的雛型，通常是兩密探（二男或一男一女）

大破殺人王、獨眼龍等（五九年《鬼馬福星》，六二年《多計姑娘》，六七年《賣當借》），又或者私家偵探出馬（六五年《糊塗大偵探》和《糊塗女偵探》，六六年《傻大姐捉賊》和《七〇一烏龍女偵探》等）。模式的變奏亦有現代怪俠妙賊之類（六七年《怪俠一枝梅》，六八年《賊千金》）。

滑稽人物喜劇　我是套用了 Gerald Mast 的論點 Comic Figure As Plot（即先創造一個喜劇人物，以後則以此人物推展情節），例如卓別林成功地創造了八字腳的流浪漢或者彼德斯拉的烏龍幫辦，於是一而再的拍續集，就是先有人物後有故事的創作方法，所以滑稽人物可作為情節模式。過去粵語喜劇，此類滑稽人物不多，如來自漫畫的烏龍王、王先生、老夫子與大蕃薯，又或者來自報紙連載的經紀拉，甚至鄭君綿的「東方差利」……就只這麼多。不過最值得重視的應該是五八至六〇年間，新馬仔、鄧寄塵和鄭君綿在兩傻片集中的三角配搭，這包括

兩傻電影系列的電影宣傳刊物。

《兩傻遊地獄》、《兩傻遊天堂》、《兩傻擒兇記》、《兩傻捉鬼記》和《阿福對錯馬票》；新馬仔飾劉全，鄧寄塵飾黃祿，是難兄難弟，永遠與鄭君綿的貓王（當時之飛仔縮影）過不去；可見當時這三個人物因為塑造成功，才有其它幾部續集出現。

五、HAPPY ENDING

我的歸類依然粗略和有遺漏，例如六十年代初期有幾部「南北和」的片子，笑料產生自南北文化的不協調，亦是「禮俗喜劇」的一種，但應該歸納入哪一類的情節模式？希望大家助我一臂。畢竟，這是很初步的工作。

（寫於一九八五年）

喜劇的基本語言——笑話

喜劇的最基本結構是笑話，現代的喜劇電影還原為笑話。或者說得明確點，現代的喜劇電影不注重「大橋」——主要情節，只靠無數個笑話組織起來，最吃香的梅爾·布祿士及他的家族（真懷德、馬提·費德曼等）、活地·阿倫、許冠文兄弟和洪金寶，他們作品不見得有甚麼傳統的戲劇結構，只是連貫着此起彼落的笑話編成一個喜劇，甚至刪去任何一個段落亦未必會破壞了劇情。笑話是民間的東西，是反貴族和知識分子的，是無產階級文化。現代的喜劇電影也盡量的回到民間去。荷里活五、六十年代的所謂「高乘」喜劇（描寫中產階級生活和愛情之類）不復存在。

一

中國的喜劇傳統是保存在那些走江湖的藝人身上——他們耍雜技、講笑話，插科打諢一番。這些藝人有很可悲的命運，他們身份卑下，村過村、鎮過鎮的獻藝求生，另外一種給貴族皇室收養，世代為奴，在飯宴上娛樂賓客。中國最早的滑稽戲（或笑話表演節目），應該是唐代的「弄參軍」，後來稱為「參軍戲」，由兩個喜劇藝人表演

（應該是雙簧和相聲的前身）——一個叫「參軍」，一個叫「蒼鶻」，往往是參軍講出最後一句荒謬而惹笑的話（即 Punch Line，或稱「諢話」），蒼鶻激氣之餘拿起棒子（或扇子）打他——「打人說諢話」。西方的小丑戲也是一對 Odd Couple 配搭，其中一個用一枝怪棒子（由兩條薄板組成）打對方，棒子發出怪聲，這枝怪棒，又或者這種表現形式就叫做 Slapstick（「鬧劇」的同義辭）。如果大家不明白，可以舉個《雙星報喜》的笑話作例：

蒼鶻：「邊個夠我威？！」

參軍：「你點威？」

蒼鶻：「我間保險公司效率最快，有個人間屋禽晚火燭，我今朝就即刻開支票畀佢！」

參軍：「好威咩，我仲威丫！」

蒼鶻：「你點威？」

參軍：「我間保險公司響十八樓，有個人響三十六樓跳落嚟，經過窗口個陣，我即刻將張支票遞畀佢！」

（蒼鶻一氣之餘，拿怪棒子敲他的頭）

二

既然笑話是民間性的，它站在任勞任怨的老百姓那一方，他們對社會不平等事像和權貴的壓迫敢怒敢言，而他們的武器就是尖酸刻薄的諷刺。

例如諷刺權貴苛稅的《南風詩》：「南風之薰兮，可以解吾民之慍兮。南風之時兮，可以阜吾民之財兮。有一司誦此詩，作追吾民之財兮，所謂詩言志也。」（明趙南星收集《笑贊》第二十六則）

又例如諷刺神（和宗教）虛偽的「神像」：「鄉村路口有一神廟，乃是木雕之像。一人行路因遇水溝，就將此神放倒，踏着過水。後有一人看見，心內不忍，將神扶在座上，此神說他不供香火，登時就降他頭痛之災。判官小鬼都稟道，踏着大王過水的倒沒事，扶起來的倒降災，何也？這神說：你不知道，只是善人好欺負。」（明趙南星收集《笑贊》第四十一則）

說這些笑話的藝人，在老百姓群中，獲得熱烈的愛戴與支持，但在權貴的身前，往往因此而觸怒了人，隨即被打個半死不活，有可能連性命都丟掉。宋張師正《倦游雜錄》記載了一件這樣的事：

「景祐末，詔以鄭州為奉寧軍，蔡州為淮康軍。范雍自侍郎領淮康節鉞，鎮延安，時羌人旅抗，戍邊之卒，延安為盛…一日，軍府開宴，有軍伶人雜劇，稱：『參軍夢得一黃瓜，長丈餘，是何樣也？』一伶賀曰：『黃瓜上有刺，必作黃州刺史。』一伶批其額曰：『若夢見鎮府蘿蔔，須作蔡州節度使？』范……即取二伶杖背，黥為城旦。」

這是諷刺范雍的，意思是說如果一個小小的參軍因夢黃瓜可做刺史，那末像有的人夢見鎮府蘿蔔，就可做節度

使了，這當然是指范雍。於是這兩個喜劇藝人便被推出去痛打一輪。古羅馬的獨裁帝王，亦不希望被人指桑罵槐，史書上亦記載了不少同樣的事件（不少藝人因此而身首異處）。小丑與獨裁者之間存在着的恩怨實在很深，他們甚至是人性的兩張面譜（迫害者和受害者），喜劇電影史上從沒有一部作品像差利・卓別林的《大獨裁者》那樣把這兩張面譜拉得如許接近（卓別林在戲中同時飾演流浪漢和希特拉），也沒有一個人像差利・卓別林那樣明確地清楚到自己是在諷刺甚麼，例如梅爾・布祿士的所有作品和活地・阿倫的部份作品（如《香蕉》）都是在無的放矢。

三

首先看一個笑話「秀才買柴」：「一秀才買柴，曰，荷薪者過來。賣柴者因過來二字明白，擔到面前。問曰，其價幾何？因價字明白，說了價錢。秀才曰，外實而內虛，烟多而焰少，請捐之，賣柴者不知說甚，荷的去了。」（明趙南星《笑贊》第四十五則）

秀才咬文嚼字，勞動人民不明所以，最後分道揚鑣，這些笑話充分反映了一般老百姓瞧不起迂腐的知識分子，亦反映了兩個階級的對立，文盲或半文盲（無產階級）和知識分子（未來的統治階級）之間的衝突。矛盾越尖銳，就對知識分子越賤視，例如「屁頌文章」這笑話：「一秀才數盡，去見閻王。閻王偶放一屁，秀才即獻屁頌一篇

曰，高疏金磬，弘宣寶氣，依稀乎絲竹之音，彷彿乎麝蘭之味，臣立下風，不勝馨香之至。閻王大喜，增壽十年，即時放回陽間。十年限滿，再見閻王，這秀才志氣舒展，望森羅殿搖擺而上。閻王問是何人，小鬼說道，是那做屁文章的秀才。」（《笑贊》第六則）

四

笑話是反知識分子的語言，因為它有本身一套語言系統（與無產階級結合着的）。知識分子會用很多存在主義的名詞（如「疏離」、「失落」、「削平」和「非人化」等）來解釋人的失去自我。但長篇大論的一番話未必及得上一個像「和尚」的笑話：「一和尚犯罪，一人解之，夜宿旅店，和尚沽酒勸其人爛醉，乃削其髮而逃。其人酒醒，繞尾尋和尚不得，摩其頭則無髮矣，乃大叫曰，和尚倒在，我卻何處去了。」（《笑贊》第十則）

這種存在主義寓言，卡夫卡和卡繆都寫過，但民間的無名之輩卻寫得更多。諷刺在於卡夫卡和卡繆都得到讚賞，但那些無名英雄卻被人賤視（斥之為粗俗、猥瑣、難登大雅）。倒是活地・阿倫懂得笑話，他試圖在《安妮・荷爾》裏把笑話哲學化過來，他這樣做法是正確的，但我擔心一件事：笑話如果給知識分子利用了，它會變質，會失去了民間意義。

笑話的基本語

笑話是喜劇的基本語言，然則笑話的基本語言又是甚麼？就是對白絕不能平凡，要盡量安排得機智（Witty）——此所謂「妙語如珠」。

例一：「釣魚是件愚蠢的事情——上釣的是蠢才，垂釣的也是蠢才。」

□這是平凡的表現方式——未算合格。

例二：「釣魚是一條魚竿連着兩個蠢才。」

□這是較突出的表現方式——算是合格的喜劇對白。

笑話的表現形式，可以是「獨腳戲」（一個人）的，可以是「參軍戲」（兩個人）的，可以是「三角型」（三個人）的。

一

一句機智的對白，假設它有幽默感又或者有諷刺性，已經有資格成為一個笑話了。

例如：「結婚呢樣嘢，就好似一個人入咗餐室叫咗嘢，然後恨錯唔叫隔離檯個啲。」

這種只得一句語言結構的笑話，是叫做 One - Liner Comedy。古代的小丑，現代夜總會的藝人或司儀，都費

盡心思的編撰，都反覆的練習，控制節奏，讓說出來的時候，收到惹笑的效果。活地・阿倫和梅爾・布祿士都是這方面的專家，因為他們的藝術生涯是在夜總會的表演節目中開展。

二

笑話的基本人物關係是兩個人，在對講之間，帶出Punch Line。舉明墨憨齋主人馮夢龍編《笑府》一例：

一秀才將試，日夜憂鬱不已。妻乃慰之曰：「看你作文，如此之難，好似奴生產一般。」夫曰：「還是你每生子容易。」妻曰：「怎見得？」夫曰：「你是有在肚裏的，我是沒在肚裏的。」

Punch Line是整個笑話的關鍵，它決定了這個笑話的惹笑程度。如果一個笑話「唧都唔笑」，毛病一定出於Punch Line。Punch Line本身必然地帶着相當的荒謬性，否則就不能惹笑了。

例一：（食客）「夥記，點解碗湯有隻甲由呢？」

（夥記）「對唔住，廚房污糟呀嘛！」

□這不能算是笑話，因為過於接近事實，沒有Punch Line。

例二：（食客）「夥記，點解碗湯有隻甲由呢？」

（夥記）「哦，佢學緊游水呀嘛！」

□這算是笑話，因為Punch Line本身有一定程度的

荒謬性。

荒謬其實是喜劇的特性。中國千多年前的喜劇藝人已經透過摸索和實踐，把握到 Punch Line 是出於荒謬的本質，創作過很多優秀的笑話，例如魏邯鄲淳撰《笑林》其中一則：

甲與乙鬥爭，甲嚙下乙鼻，官吏欲斷之，甲稱乙自嚙落，吏曰：「夫人鼻高耳，口低豈能就嚙之乎？」甲曰：「他踏床子就嚙之。」

三

「三」是笑話數字，也是笑話的必然發展層次。第一個人舉動怪誕惹笑，第二個人舉動更怪誕惹笑，第三個人舉動最怪誕惹笑。例如《笑府》一則：

三人同卧，一人覺腿癢甚，睡夢恍惚，竟將第二人腿上竭力抓爬，癢終不減，抓之愈甚，遂至出血。第二人手摸濕處，認為第三人遺溺也，促之起。第三人起溺，而隔壁乃酒家，搾酒聲滴瀝不止，以為己溺未完，竟站至天明。

□如果少掉一個人，這笑話的喜劇性便會大打折扣。

笑話很多時不能單靠一個 Punch Line 惹笑。可能這個 Punch Line 的喜劇性太弱，又可能太舊——過於似曾相識，便需要第二個 Punch Line 補救了。假設第一個 Punch Line 是由第二者說出來，那麼第三者存在的作用

就是說出第二個 Punch Line（通常稱為 Double Punch）。這是「三的笑話數學原理」。這個第三者可以與整個場景脫節的，可以是無關重要的，可以是從天而降的，總之就是硬插嘴。例如：

（場景一：家中）

兒子：而家學計數真係慘，又話三角、幾何，又話代數、新數，又舊數、微積分，總之，計到頭都大晒。

父親：衰仔，慘得過我？又要計狗，又要計馬。

兒子：咁你都係計兩種啲！

父親：兩種？淨講馬纜咋，已經有獨贏、孖寶、孖Q、三寶、四重彩、六環彩，計到你暈陀陀！（第一個 Punch Line）

然後接入第二個場景

（場景二：街市）

賣菜婆：教精你喇！想學計數就要做我呢行叻，菠菜兩個四毫子半斤，有人要二兩，有人買四毫半子，你計俾我睇嘞！

（寫於一九七九年）

喜劇藝人——精神分裂者的肖像

一

看完許冠文的《鐵板燒》（一九八四），心裏覺得慘然，因為它反映了一個喜劇藝人精神非常混亂的景況。你看到很雜亂的笑料組合，筋疲力盡的惹人笑，更看到大男人主義、小丈夫行為、性道德的保守態度等等——完全不協調的心態卻集中在男主角身上，彷彿就是精神混亂者的自白。我不知道為甚麼我談《鐵板燒》會扯到精神面貌上來，不過，我一直相信喜劇藝人是一個精神分裂者。

二

充滿着自嘲和自覺的喜劇藝人，他的內心世界是矛盾的，他永遠掙扎於喜劇境界的兩個層面上：一．喜劇完全機械化地製造笑料和混亂娛樂大眾（即是喜劇的無政府主義）；和二．喜劇對社會和人性的醜惡面貌加以諷刺，發人深省之餘，冀求改善（即是喜劇的社會功能）。當然後者的境界遠比前者為高。一個喜劇藝人是很困難肯定自己，他應該只為賺錢取悅觀眾便算，還是透過嬉笑怒罵批判社會；無政府，和有政府，往往在喜劇創作上是一線之

隔，永遠使創作者失足，這就是喜劇藝人作為一個精神分裂者的肖像。

由古羅馬到中世紀，小丑往往不甘於講笑話娛樂大眾，偏偏要嬉笑怒罵地諷刺朝政，而被暴君斬首——由歷史淵源可以看到，喜劇藝人如要登上更高的喜劇堂奧，將會受到很大的苦難。

許冠文的第一部喜劇《鬼馬雙星》（一九七四）屬於以上所說的第一個層面的作品（堆砌笑料，沒有情節，無政府主義），第二部喜劇《天才與白痴》（一九七五）屬於第二個層面的作品（強烈的社會諷刺，豐富的人情味）；這反映了作為喜劇藝人的他是熱切地希望提昇自己——受苦也就在所難免，雖然並沒有給暴君斬掉首級，但《天才與白痴》普遍的不叫好，似乎變成另一個形態的犧牲了。

《天才與白痴》作為喜劇上的失敗，照他自己的分析是為了情節和人情味而犧牲了笑料。於是第三部作品《半斤八兩》（一九七六）便來一次笑料大反撲，並且發表喜劇宣言：「如果你有一分鐘是沒有笑料的，觀眾便會坐立不安。我的電影都是經過無數次濃縮……我的電影不可能有一分鐘是沒有笑料的……」①。無可否認，《半斤八兩》是許冠文作品中喜劇技巧最高的一部（廚房打架和煮鵝「錯摸場面」實在是喜劇的經典），但全失去人性的筆觸。

到了《賣身契》（一九七八），出現一個怪異的現

象，就是他試圖以鬧劇的形式去批判大機構的非人性關係與自己過去的身受其害——把自傳和社會諷刺結合在卡通的基礎上，這反映了許冠文在死心不息地希望提昇自己的喜劇層次。喜劇藝人作為精神分裂者的肖像，也都在他的身上反映出來。

《摩登保鏢》（一九八一）似乎是《半斤八兩》的延續（不談人情世故，只講笑話），而《鐵板燒》又應該是《賣身契》的延續（試圖講一些私人的東西，世俗的問題，卻講得非常混亂）。

三

我覺得許冠文的六部作品，《天才與白痴》的藝術地位有再考慮的必要。表面看，這是一部粗陋和笑料不足的黑色喜劇，但想深一層，它有社會反映和較豐富的人情味。

《天才與白痴》試圖以瘋人院去縮影股票狂瀉、接近崩潰的香港社會。作為社會喜劇來看，它感情洋溢，特別死去的喬宏還不停以腦電波通知「公主」（他的女兒），要求她的原諒，是為許冠文所有作品中罕見的感人場面。

似乎許冠文不大明白《天才與白痴》作為喜劇的失敗原因，他只能這樣分析：「我的失敗是不能在說故事的同時，兼顧到影片有沒有足夠的笑料……一部電影一定要有統一的風格……你不可能這一剎那間要觀眾大笑，突然間

又要他們哭起來。」②這不成理由，喜劇可以同時溶合幾種風格，否則怎會有悲喜劇的出現。

《天才與白痴》笑料貧乏，先決條件在於取材失當，因為瘋人院這背景根本無 Gag （笑話）可言。為甚麼這樣說，因為笑話的基本模式是從現實開始以荒謬的 Punch Line 作結。就舉《天才與白痴》其中一個笑話作例：

（許冠文見神父爬在地上找隱形眼鏡）

許：做咩呀？

神：搵隱形眼鏡！

許：你都話隱形眼鏡咯，點搵呀！

（神父繼續搜索）

許：你點解唔食多 D 魚啫？

神：（不明地看看許）

許：你幾時見 D 貓戴眼鏡㗎！

就是最後這句渾話出自正常人口中，才顯得荒謬絕倫，所以笑話是從常理開始而以非理性作結。

反觀瘋人院，瘋人的言行舉動根本就背棄常理，再來一句荒謬絕倫的 Punch Line，亦無大作用，喜劇性大打折扣。《天才與白痴》作為黑色喜劇的失敗，顯然反映着《飛越瘋人院》（一九七五）的成功（許冠文實在多多少少受了該片的影響），後者並不以瘋人製造笑話，而是利用瘋人的「理性行徑」去譏諷正常社會的「悖理行徑」——嘲笑對象也就是正常人了。而《天才與白痴》無法達此深度。

四

把許冠文的喜劇處境和笑話模式做一次內容分析，一定會發現很多東西，例如他很喜歡用廚房製造笑料（《半斤八兩》、《摩登保鑣》和《鐵板燒》），例如影子戲（《賣身契》、《摩登保鑣》和《鐵板燒》），又例如前《鐵板燒》時期的作品很少嘲弄老婆與外家，更無「戲謔」（Parody）別人電影場面的手法（開《奪寶奇兵》玩笑的《鐵板燒》屬於僅有）。

我認為，在洋洋大觀的許冠文式笑話之中，最獨特出眾的一個類型莫如反知識分子笑話（或稱「反智笑話」）。笑話的民間傳統就是站在無產階級立場諷刺權貴和知識分子，而這一個傳統，往往在發跡的喜劇藝人心中消失。許冠文的優點是潛意識地保留了這種笑話。這類「反智笑話」出奇地在《天才與白痴》裏出現最多（共四次）：

（1）（2）將莎士比亞與牛肉佬並論——

（許冠文拿牛肉飯討好喬宏，目的想「作置」他身上財物）

喬：莎士比亞話，當一個人笑住咁捧牛肉飯嚟，佢一定心懷不軌！

（許面懵懵反應）

喬：你知唔知邊個係莎士比亞？

許：哦，佢賣牛肉㗎嘛！

（後來）

（許冠傑說服不懂泳術的許冠文潛水打撈寶物）

傑：莎士比亞話，寧願浸死好過捱窮！

許：乜個牛肉佬咁多嘢講㗎！

＊類似（1）（2）的笑話，在《鐵板燒》裏出現——

（兩個網球手向綠印的許冠文炫耀獎盃，許冠文亂拿幾個杯反撲）

許：八一年呢個杯裝咗洋葱，八二年呢個杯裝咗蒜頭，八三年呢個杯呀……用嚟裝垃圾呀！

（3）（4）反階級迫害，替「蛇王」、「冇用」和「唔勤力」辯護——

（侍應生許冠英替茶客買煙）

茶：（不滿服務）我等咗成個鐘頭至嚟！

（許冠英立刻搶回煙）

英：咁唔係你㗎嘞，前面嗰檯等咗三個鐘頭！

（此外）

（院長罵雜工許冠文「冇用」）

許：個滅火筒夠冇用咯，又唔見你「泵」咗佢！

＊同模式的「反智笑話」最早見於《鬼馬雙星》——

（許冠文在獄中教訓許冠傑）

許：勤力就可以發達嘞咩，新界隻牛夠勤力咯！

年來的港產喜劇已很少再見到這種「反智笑話」，也就更顯得許冠文笑話的獨特了。

五

許冠文的每一部片都有小人物的夢想片段。《鬼馬雙星》，許冠傑幻想自己是李小龍，好打之極；《天才與白痴》，許冠文夢想發達在泳池邊嘆世界，許冠傑夢想坐直升飛機約會愛人；《半斤八兩》，許冠文躺在蜜月酒店的水床上做夢；《賣身契》，許冠文幻想成名，娶洋妻子；《摩登保鑣》，許冠英幻想自己槍法如神，又幻想自己變成超人與愛人空中拍拖。更可以這樣說，整個《鐵板燒》就是許冠文的一個夢——一個懼妻者之夢，也許只有這樣才可以解釋片中所流露的全面精神錯亂的心態。

是的，懼妻者、狗、獵槍，都是華盛頓·歐文（Washington Irving）的《李伯大夢》（Rip Van Winkle）裏面的東西。在一個空間、時間裏，一個人的三重自我同時出現：自我（懼妻的許冠文）、原我（渴望偷情的許冠文）和超自我（持獵槍的外父）互相纏結不清，亦只有夢中可以如此。很可惜，作為喜劇創作，《鐵板燒》是一個惡夢。

（寫於一九八四年）

註釋：

①舒琪，「聽許冠文評自己的電影」，原載《大特寫》第二十五期（一九七六年十二月二十三日），頁3。

②同①，頁2。

許冠文的喜劇世界

一

許冠文喜劇電影二十年，我反覆的重看，就算八十年代中期不是他執導（但有份參與編劇和策劃工作）的《神探朱古力》（陳欣健，一九八六）、《合家歡》（高志森，一九八八）、《雞同鴨講》（高志森，一九八九）和《新半斤八兩》（陳欣健，一九九〇），我認為都要撥入他的作品系列裏研究。

而事實上，自《歡樂叮噹》（一九八六）開始，他八十年代中期以後的電影得到頗多的惡評，普遍兩種說法：

其一：「從《鐵板燒》（一九八四）起，佢嘅電影越來越唔好笑，可能許冠文與現實脫了節，《歡樂叮噹》還會有收租婆上樓收租，《新半斤八兩》仲有人用報紙包豬腸粉……」

其二：「《歡樂叮噹》將比利・懷德（Billy Wilder）的《熱情如火》（Some Like It Hot）整部抄襲過來，《合家歡》的橋段又似《蠱惑師爺》（The Fortune Cookie）……」

這些指控，我相信只可以由許冠文答辯。

我在想：「喜劇藝人的 Gag 唔再好笑，究竟意味着

甚麼？是江郎才盡嗎？」

沒錯，「江郎才盡」，一棒把他打死吧。

但突然我想起了差利・卓別林，他晚年所拍的電影完全放棄搞笑，失去所有觀眾，甚且引來惡評，而美國作者論影評人 Andrew Samis 指出他晚年作品“coincided with a loss of humor and a gain of meaning”（可意譯為「失去笑料的同時，得着了意義」）。沒錯，得着的是 Meaning of Life（生命的意義），尤其是差利的《舞台春秋》（Limelight）——充分反映一個藝人對表演對生命對人性的執着。

可以這樣看新舊兩部《半斤八兩》，舊《半斤八兩》堆砌很多好笑的笑話，機械化的堆砌，沒有人情味——蓄意的抹煞喜劇的人性元素，但新《半斤八兩》少了很多笑料，卻多了感情（下半部戲由許氏三兄弟騙取小明星同情開始，片子走向溫情主義）。同樣，《天才與白痴》可以和《神探朱古力》比較，因為兩部片都談及人性的沉淪——瘋癲，但處理的手法前後截然不同，《天才與白痴》在描寫瘋人院與瘋癲行為時，是帶着嘲弄和剝削的態度（特別許氏二兄弟想靠瘋人發達），而《神探朱古力》的末段是懷着同情的筆觸刻劃正常與失常的對峙，社會與犯罪的對峙，在火海中愛和諒解昇起……

沒錯，危機，許冠文總會像「神經六」夏勞哀（Harold Lloyd）那樣把自己吊在高空上（例如《賣身契》、《半斤八兩》、《鐵板燒》等），但只有在《合家

歡》末段，他的搖搖欲墜才引起其他人的關心和醒覺——在他向下沉淪時，卻是人性的提昇。

嘿，這《新半斤八兩》、這《神探朱古力》、這《合家歡》，嚴格的說，都是唔好笑的作品。在笑料與意義之間，近幾年的許冠文顯然選擇了後者。

「笑料和意義之間的關係，難道是水火不容的嗎？」你或者會問。

「很難兼顧的。」我會這樣說。我曾經是個職業編劇，也寫過頗多處境喜劇，我是夠資格作此定論。

「得着笑料，失去意義」，拿來形容八十年代濫拍的香港喜劇電影是最貼切不過，有幾年簡直無片不搞笑，異常「風光」，但見喜劇藝人們在框格裏追逐喧嘩，結果因為太沒意義而整個片種陷於淪亡。

二

「如何了解許冠文的喜劇世界？」我想得最多，甚而經常迷失。

其實，他的第一部電影《鬼馬雙星》（因為結構鬆散，橋段部份來自《老千計狀元才》，多被論者忽略）已經存在線索。先是一個笑話，「新界牛夠勤力咯，你幾時見佢發達」；繼而一個場面，許冠文參加「有上冇落」電視遊戲，他下半身沉在大水缸裏，大鱷魚竟爬上他的膝頭……

沒錯，許冠文是愛用動物的世界（代表貪婪愚昧弱肉強食）來比喻人間世，亦嘲笑人類（人性）沉淪於動物（獸性）境界，不再有作為人的尊嚴了，很慘很慘！

《天才與白痴》的瘋人院就是一個象徵：人性下降為動物本能。而兩個正常的人（許氏兄弟飾演的瘋人院職工）夢想發達，甘願聽瘋人指點，像狗一樣鑽地洞尋寶。還有兩個動物笑話，其一，神父爬在地上找隱形眼鏡，許冠文勸他學貓那樣多吃魚，神父問何解，他答曰：「你幾時見貓戴眼鏡！」；其二，許冠文在水塘釣魚遇到警察，他連忙解釋：「阿 Sir，我唔係釣魚呀，我想浸死條沙蟲咋！」

《賣身契》的鬧劇堪稱是「動物卡通片」，那個電視台的台徽是隻大老鼠（諷刺非人化的 Rat Race），女強人膊上有隻饒舌的鸚鵡，而許冠文在大鬧「老鼠台」時突然失足墮進大白鯊道具的血盤大口裏。最諷刺當然是許冠文這個失敗的藝員嘗試首次做電視遊戲節目主持人，以巨獎引誘參賽者殺死自己的愛犬，甚至殺死自己的丈夫，觀眾看得大為雀躍，而他也就大受讚賞了。這其中存在着搞笑美學的詭辯：「只有當他抹殺人性，他（作為喜劇藝人）就會變得好笑，他（作為電視人）就會變得成功。」最後的一個場面，用動物抨擊人間世，讓白鴿在賣身契的合約上拉矢，跟着加一句：「好臭呀！」

《半斤八兩》、《摩登保鏢》和《鐵板燒》因為較積極接觸人的尊嚴問題，拿動物做比喻和戲謔的手段遞減。

《半斤八兩》（只有一場「雞操」屬動物戲），許冠文直接講了兩次：「我呢個人乜都冇，不過仲有啲尊嚴！」而他的人性尊嚴在末段戲院集體打劫時面對最大的挑戰，結果咬緊牙關反抗……

《摩登保鏢》的金縷玉衣象徵着人的價值提昇，劫玉衣的賊危害許氏兄弟的尊嚴：「打工啫，無謂搵條命搏吖！」他們偏偏要搏命，危急間穿上價值連城的金縷玉衣逃亡，在高空跳降落傘飄到馬場上空時很自豪：「嘩，幾萬人拍掌歡呼呀！」

《鐵板燒》卻把人性下降為獵物與狩獵者的關係，許冠文（「從大陸落嚟，得條孖煙筒！」）不停被岳父持獵槍追殺，很慘……結果他撲在高空的霓虹光管招牌上給電個死去活來（使人聯想起動物世界的「燈蛾撲火」），也是這「撲火」的一刻，他知道做人要有尊嚴，只是結局淪於妙想天開，自我安慰，純屬蝴蝶夢而已。

《鐵板燒》的不認真，去到《歡樂叮噹》更糊塗，無政府主義瀰漫，男與女的人性身份不但倒轉而且混淆，作為人的尊嚴都掉進鱷魚潭裏。鱷魚大王說：「你知唔知鱷魚點樣求愛……咯，咯，咯，咯……。」這「咯，咯」的動物呼聲概括了人性關係，雖然最後還是肯定人類的男女之愛，但太輕描淡寫了（而且跟隨原版《熱情如火》的結語："No one is perfect"，顯然製造性別笑話，沒替人性下任何結論），不見得真有甚麼醒覺。

《雞同鴨講》卻有了起色，片中人物都自覺到淪為動

物的可悲，先是許冠英扮雞，許冠文立刻扮鴨，跟着雞鴨互毆，還有公子呼喝傍友為狗，刺激到對方反撲，還有被剝皮北極熊的笑話——許冠文與兒子扮被剝了皮的動物在雪地上顫個不停（全片最好笑又最溫情的一段戲）。這種自覺性竟成為整部電影的精神：整間燒鴨店都充滿了人性與友愛。

《合家歡》有趣的地方亦在於這種「自覺」，仍一樣用動物世界去考驗人性，就是那場「中國超人」電視巨獎遊戲節目，作為無所事事「表叔」的許冠文自覺要有點用途，毅然參加侮辱人類尊嚴的所謂「超人」競選，甘願給老鼠咬胸膛……而被譏為「縮頭龜」的黃百鳴也自覺要堅強起來，痛毆那個惡老闆娘……

沒錯，只有這種自覺，人性自動物世界中超昇出來，重拾作為人的尊嚴了。

我是不願拿許冠文和比利・懷德比較，但他們的喜劇主題是很接近的，例如懷德的《桃色公寓》、《玉女風流》和《蠱惑師爺》都反覆地評述小人物在這個社會營營役役，不明所以，但在最重要關頭突然自覺：「唉，我一生做過些甚麼？我做人的意義在哪裏？」

結局時就是他的改變了。

三

「人為財死，鳥為食亡。」

許冠文的動物世界還有延展，就是他電影中的食物世界了。而且在芸芸導演之中，也只有許冠文把吃東西變成一種電影風格，相當奇特。

1. 廚房是人間的鬥獸場：《半斤八兩》在廚房用食物做武器打鬥；《鐵板燒》在廚房鬥刀，許冠文給岳父剃眼眉；《雞同鴨講》在廚房鬥法，許冠文不讓盧冠廷偷師。

2. 自助餐嘲笑人的尊嚴：《新半斤八兩》有自助餐集體打劫，每人拿個碟將首飾放下；《合家歡》表叔許冠文狂吃之後去廁所用沖廁之水洗蘋果，嚇得旁觀者對兒子說：「阿仔，我地移民咯！」

3. 食物暴露人性：「莎士比亞話過，笑住咁送牛肉飯嚟嗰個一定係奸嘅！」(《天才與白痴》)；「煙仔傷身，男人傷心！」(《歡樂叮噹》)；「食得飯多生痔瘡㗎……你話邊個生痔瘡唔食飯㗎？」(《半斤八兩》)；「我遇到女人緊張，就會瘋狂食漢堡包！」(《歡樂叮噹》)；還有《合家歡》在廁所偷吃雞髀，《天才與白痴》夢想在泳池左擁右抱之餘吃蕉(還把蕉皮掟進水中侮辱淪為潔淨的神父)。

4. 最常見食物：雞、朱古力、龍蝦。

5. 食物的用處：賭博(《鬼馬雙星》拿青豆開番攤)；測驗智商(《天才與白痴》瘋人選擇吃蘋果或銀紙)；魔術(《賣身契》的變白鴿)；武功(《半斤八兩》許冠傑快速奪朱古力手法)；打球(《鐵板燒》用平

底鑊當球拍，用洋葱當網球）；武器（《半斤八兩》用香腸當三節棍，《新半斤八兩》用龍蝦打人）；洩憤（《鐵板燒》把冬瓜當岳父）；情人（《雞同鴨講》的主張：「食鴨要好似錫你嘅情人咁㗎！」）。

許冠文電影裏的吃，概念很雜亂，好多時只是喜劇的道具，拿來製造笑料居多，不帶有深度。

四

「失去笑料，得着意義。」

這句話，已被九十年代香港的「無厘頭」喜劇電影取笑，它們的號召：「話之好唔好笑，總之拋棄意義。」

唉，全面的 Reductio ad Absurdum（影評人 Gerald Mast 著《The Comic Mind》用語），把任何規律（包括語言及行為）淪落為混亂和荒謬，我相信很多較傳統的喜劇藝人是不能適應的，許冠文雖然在藝術家聯盟頒獎禮上說「無厘頭有時幾好」，但我懷疑他心裏慘然！

（寫於一九九一年）

香港文化
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

作者簡介

吳昊 影評人・編劇・電視監製・專欄作家・電台節目主持人・舊文物收藏家・香港歷史民俗研究員・大學講師・傳媒顧問。

次文化

馳騁文化天地間

次文化——青春、創新，走出傳統

● 現象文化 ● 普及文化 ● 思考文化 ●

● 漫畫文化 ● 異世文化 ● 傳記文化 ●

現象文化

1.《移民心事》	作者：馬　遇	定價：$25
2.《醜陋的香港人》	作者：何　羚	定價：$35
3.《末代香港人》	作者：何　羚	定價：$38
4.《岑逸飛的文化探索》	作者：岑逸飛	定價：$42
5.《岑逸飛的男・女・性》	作者：岑逸飛	定價：$42
6.《史文鴻的大衆文化批判》	作者：史文鴻	定價：$45
7.《史文鴻的電影評論》	作者：史文鴻	定價：$45
8.《電視戰國時代》	作者：馬　遇	定價：$45
9.《文雋的跨媒界接觸》	作者：文　雋	定價：$45
10.《次文化語言》	作者：彭志銘	定價：$70
11.《俗文化語言》（上、下冊）	作者：吳　昊	每冊定價：$60
12.《媒介縱橫》	作者：李少南	定價：$55
13.《社會文化批判》	作者：史文鴻	定價：$55
14.《媒介與文化》（增訂版）	作者：史文鴻	定價：$55

思考文化

1.《思考——人生的路向》	作者：伍棟英	定價：$35
2.《如何創造幸福人生》	作者：鄭武俊	定價：$38
3.《反思考藝術》（上、下冊）	編譯：王傳宗	每冊定價：$38

——智慧叢書系列

1.《中國帝王的智慧》（上、下冊）	編譯：張小紅	每冊定價：$38
2.《中國宰相的智慧》（上、下冊）	編譯：孫惟倫	每冊定價：$38

3.《中國說客的智慧》（上、下冊） 編譯：羅 維、王旦一 每冊定價：$38

4.《中國名臣的智慧》（上、下冊） 編譯：馬玉文、林曉輝 每冊定價：$38

5.《中國賢人的智慧》（上、下冊） 編譯：顧夢圓 每冊定價：$38

普及文化

1.《一雙渴睡的眼睛》 作者：李 敏、利志達 定價：$25

2.《我在電視的日子》 作者：黎文卓 定價：$25

3.《創作心經》 作者：黎文卓 定價：$28

4.《戲言札記》 作者：梁家輝 定價：$28

5.《巴黎之旅》 作者：魯凡之 定價：$32

6.《香港廟趣》 作者：魯 金 定價：$35

7.《妙言廟宇》 作者：魯 金 定價：$35

8.《吹牛學》 作者：彭志銘

9.《法國的中國女人》 作者：灰 鴿

10.《無微靜坐法》 作者：梁仕鏗、譯著：彭志銘 定價：$30

11.《筆下留情》 作者：黎文卓 定價：$30

——愛情小說系列

1.《夢醒時分》 作者：寧 三 定價：$28

2.《一起走過的日子》 作者：寧 三 定價：$28

3.《燃燒繼續燃燒》 作者：寧 三 定價：$32

4.《因爲眞實所以才荒謬》 作者：寧 三 定價：$32

5.《冬季回來再看雪》 作者：寧 三 定價：$32

6.《校園小小說》 作者：唐 羚 定價：$32

急笑文化

1.《葷笑話小子》　作者：史亦書　定價：$25

傳記文化

1.《一代藝人——任白戲曲藝術畫册》　編輯：盧子英　定價：$180

2.《彩色青春——影迷公主陳寶珠畫册》　編輯：盧子英　定價：$220

3.《舞台春秋》　作者：蕭　笙　定價：$42

影象文化

1.《電影民俗學》　作者：吳　昊　定價：$55

2.《分解主流電影》　作者：卓伯棠　定價：$55

3.《觀逆集・香港電影篇》　作者：李焯桃　定價：$55

4.《觀逆集・中外電影篇》　作者：李焯桃　定價：$55

- 何解神魔戲曲片保留了民間精神？
- 香港恐佈片的「僵屍問題」非常複雜，它牽涉的是個「跨文化」現象，爲甚麼？
- 武俠片的具象世界和抽象世界的社會形態，與黑道江湖有何相干？
- 五、六十年代的「喜劇」，原來是反映到當時民生的「悲情」！

電影不單只是藝術、娛樂、也是歷史。

跨文化
影象文化
時代見証

962・7420・06・97
SCB 162 $60